Cavalo Louco

Revista o de o Teatro
Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz
Ano 9 • Nº14 • julho 2014

TERREIRA DA TRIBO DE ATUADORES
ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ

30 ANOS DE UTOPIA LIBERTÁRIA

Em 1984 a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz constitui a Terreira da Tribo, um novo espaço cultural aberto a todo tipo de manifestações: teatro, música, filmes, oficinas de arte, debates, happenings, celebrações. O nome deste espaço feminino, telúrico e anarquista vem de terreiro, lugar de encontro do ser humano com o sagrado. Além de todas as atividades que acontecem diariamente na Terreira, o espaço oportuniza às pessoas em geral o contato com o fazer teatral. Partindo do princípio de que toda pessoa tem um potencial criador, os atuadores vão desenvolver, a partir de 1985, diversas oficinas abertas à comunidade. A Terreira consolidou o trabalho do Ói Nóis Aqui Traveiz. Possibilitou aprofundar a investigação do trabalho do ator e do espaço cênico. Um espaço teatral completamente flexível e transformável de uma encenação para outra. Colocar o espectador numa situação inteiramente inédita. Levar às últimas consequências a relação entre ator e espectador. Incluindo os espectadores na arquitetura da ação. Vendo o público qualitativamente e não em quantidade, interessando mais a integração alcançada. É na Terreira que a Tribo buscou o autodesnudamento do ator grotowskiano. Partindo do íntimo de seu ser e de seus instintos, o ator deve ultrapassar os seus próprios limites e condicionamentos. O objetivo e a função do ator é fazer ressoar alguma coisa na intimidade mais profunda do espectador. É também a partir da Terreira da Tribo que o Ói Nóis Aqui Traveiz vai aprofundar e intensificar a sua pesquisa sobre teatro de rua. O desejo de interferir no cotidiano da cidade, de levar poesia e reflexão surpreendendo o dia a dia de centenas de pessoas das mais diferentes classes, vai levar o Ói Nóis Aqui Traveiz a criar a encenação "Teon – Morte em Tupi-Guarani", em 1985. Em seguida a Tribo encenou "A Exceção e a Regra", de Bertolt Brecht, iniciando uma trajetória de encenações para teatro de rua que vão percorrer as ruas, praças, bairros e vilas populares da cidade. A partir daí o Ói Nóis Aqui Traveiz organiza um circuito regular de apresentações de teatro de rua – Caminho Para Um Teatro Popular, com os objetivos de democratizar o espaço da arte e realizar um teatro com temática social e questionamento crítico da realidade. A função do teatro de rua está em sua fusão com o cotidiano, em sua interação com a vida e as pessoas. Antes de tudo o teatro vai chegar a um público novo, inclusive a pessoas que, na sua grande maioria, nunca vão ao teatro. Em 1988 nasce o projeto Teatro Como Instrumento de Discussão Social levando oficinas para estimular o autoconhecimento, a auto-estima e a capacidade criadora de jovens e adultos dos bairros populares. As oficinas também vão servir como um veículo para a articulação política e cultural das comunidades. As oficinas na periferia abriram para um grande número de pessoas um espaço para a sensibilização e experiência do fazer teatral, apostando no teatro como instrumento de indagação e conhecimento de si mesmo e do mundo, assim como um potente veículo de formação, informação e transformação social. O teatro criado nos bairros populares passou a ser um poderoso aliado na permanente luta em favor da construção da cidadania. Acreditando no Teatro como um modo de vida, o Ói Nóis Aqui Traveiz desde a sua origem dissemina ideias e práticas coletivas, de autonomia e liberdade, compartilhando a experiência de convivência e de laboratório teatral. A trajetória da Tribo tem sido o resultado da soma dos desejos e esforços empreendidos por dezenas de atuadores que passaram pelo grupo e deram o melhor de si na construção de poéticas de ousadia e ruptura.

SUMÁRIO

03
Quando Heiner Müller Relê a Grécia
Leonardo Munk

06
Publicações em Revista
Maria Lúcia de Souza Barros Pupo

10
Festivais como Potencializadores do Convívio Teatral
Michele Rolim

15
A Presença de Joseph Chaikin
Núcleo de Pesquisas Editoriais da Tribo

19
O Legado Artístico de Lino Rojas
Valmir Santos

23
Grupo Folias d'Arte
Dagoberto Feliz

26
Elfriede Jelinek... Deixem a Obra Falar
Pascal Berten

32
Oigalê Cooperativa de Artistas Teatrais
Hamilton Leite

36
O Adeus a Nico Nicolaiewsky, O Maestro Pletskaya de *Tangos e Tragédias*
Newton Pinto da Silva

40
Medeia Vozes: Por Uma Revivência do Trágico [Entre o Não-Lugar e a Utopia]
Carla Melo

45
Chamando a Mulher Bárbara: Trânsitos Entre Exílio e Memória
Paola Malmann

50
Medeia: Do Mito Até Medeia Vozes
Jorge Arias

51
Vozes / Tragédia
Gilson Motta

56
Representação de Passado e Presente em Um
Bertolt Brecht

EDITORIAL

Caros amigos, queremos dividir com vocês nossa alegria em termos estreado, setembro do ano passado, nosso mais novo espetáculo de Teatro de Vivência: *Medeia Vozes*, que parte da novela da escritora alemã da antiga RDA Chirsta Wolf, além de fragmentos de textos e depoimentos de diversos autores e autoras.

Passados alguns meses da estreia, aproveitamos esta edição da nossa revista para compartilhar alguns artigos que trazem reflexões sobre este trabalho: *Medeia Vozes: Por Uma Revivência do Trágico [Entre o Não-Lugar e a Utopia]* de Carla Melo, *Chamando a Mulher Bárbara: Trânsitos Entre Exílio e Memória* de Paola Mallmann e *Medeia: Do Mito Até Medeia Vozes* de Jorge Arias. Trazemos também o artigo *Quando Heiner Müller Relê a Grécia* de Leonardo Munk e *Vozes / Tragédia* de Gilson Motta, que participaram do seminário *Tragédia e a Cena Contemporânea* que realizamos em setembro do ano passado.

Trazemos também os artigos *Publicações em Revista* de Maria Lúcia de Souza Barros Pupo, *Festivais como Potencializadores do Convívio Teatral* de Michele Rolim, *O Legado Artístico de Lino Rojas* de Valmir Santos e *Elfriede Jelinek... Deixem a Obra Falar* de Pascal Berten. A seção Magos do Teatro Contemporâneo traz o artigo *A Presença de Joseph Chaikin*. Dagoberto Feliz homenageia Reinaldo Maia fundador do *Grupo Folias d'Arte* de São Paulo e Hamilton Leite compartilha a trajetória de quinze anos da *Oigalê Cooperativa de Artistas Teatrais* de Porto Alegre.

Esta edição da Cavalo Louco é dedicada à memória de Nico Nicolaiewsky, músico, compositor e ator, reconhecido pelo personagem Maestro Pletskaya, do espetáculo Tangos e Tragédias, que realizou durante 30 anos com Hique Gomez. Para homenageá-lo, publicamos o texto *O Adeus a Nico Nicolaiewsky, O Maestro Pletskaya de Tangos e Tragédias* de Newton Pinto da Silva. Para finalizar, fechamos a revista com o poema *Representação de Passado e Presente em Um* de Bertolt Brecht.

EXPEDIENTE

Equipe Editorial
Narciso Telles, Paulo Flores, Rosyane Trotta e Núcleo de Pesquisas Editoriais da Tribo.

Projeto Gráfico
A Tribo

Revisão
A Tribo

Fotolito e Impressão
Versátil Artes Gráficas

Tiragem
1.000 exemplares

Colaboraram nesta edição
Carla Melo, Dagoberto Feliz, Gilson Motta, Hamilton Leite, Jorge Arias, Leonardo Munk, Maria Lúcia de Souza Barros Pupo, Michele Rolim, Newton Pinto da Silva, Paola Mallmann, Pascal Berten e Valmir Santos.

Foto CAPA
Pedro Isaias Lucas

Fotos
A foto da página 3 é de Brigitte Haentjens e da 4 é de Jean Jourdheuil. A capa do livro na página 6 foi tirada de brincabrincarte.blogspot.com.br. Na página 9, a foto de Olga Reverbel é de Dulce Helfer, a de Maria Clara Machado foi tirada de blogcricriemcena.blogspot.com e a de Tatiana Belinky foi tirada de rfidbrasil.com. As fotos da página 11 são de Marcio Camboa. Da página 10 é de Francesco Lisboa, da 12 de Vanessa Silva PMPA, da 13 de Fernando Pires. A foto da página 14 foi tirada do site jewishcurrents.org e as as fotos da página 17 e a capa do livro na página 16 foram tiradas de sfaqonline.com. As fotos das páginas 19, 20 e 21 fazem parte do arquivo pessoal de Valmir Santos. A foto menor da página 26 foi tirada de http://0.tqn.com/d/womenshistory/1/0/u/O/3/Elfriede-Jelinek.png e a maior de http://www.heute.at. Da página 29 foi tirada de www.erpery.files.wordpress.com e da página 31 de www.narodni-divadlo.cz. A foto da página 32 é de Luisa Monteiro, da 34 acima de M. Amaral e abaixo de Lisandra Roos, da 35 acima de Jorge Etecheber e abaixo de Thiago Alves. As fotos das páginas 36 e 39 (abaixo) são de Josadaik Alcântara Marques. Os frames das páginas 37, 38 e 39 (acima) foram tirados do Programa Palcos da Vida: Tangos e Tragédias. As fotos das páginas 41, 42, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 53 são de Pedro Isaias Lucas.

ISSN 1982-7180

A revista Cavalo Louco
é uma publicação independente.
Julho de 2014.

Terreira da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz
Rua Santos Dumont, 1186 - São Geraldo
CEP: 90230-240 - Porto Alegre
Rio Grande do Sul - Brasil
Fones: 51 3286.5720 - 3028.1358 - 9999.4570
terreira.oinois@gmail.com
www.oinoisaquitraveiz.com.br
www.issuu.com/terreira.oinois/docs

Quando Heiner Müller Relê a Grécia

Leonardo Munk*

03

Medeamaterial

É certo que a releitura dos trágicos gregos no contexto teatral do século XX data de muito antes das adaptações de Heiner Müller, dramaturgo alemão cuja projeção internacional se deu principalmente a partir da década de 1970. Já em plena II Guerra Mundial, por exemplo, Jean-Paul Sartre e Jean Anouilh haviam dado voz a Electra e Antígona respectivamente em *As moscas*, de 1943, e *Antígona*, de 1944. A princesa tebana, aliás, também seria o foco da reescritura de Bertolt Brecht poucos anos depois. Em todas essas obras, no entanto, fica patente que o que estava em jogo no momento era principalmente a noção individual de liberdade política. Tópico natural no cenário de uma Europa que lutava contra a tirania de regimes totalitários.

Com o Pós-guerra, a almejada democracia ocidental revelou suas limitações ao se alinhar completamente à cultura de consumo e exploração do capitalismo. Enquanto isso, nos países sob o influxo da União Soviética, como a RDA[1], o comunismo, tão associado à liberdade durante a guerra[2], dava sinais contundentes de censura oficial e estagnação política. É o momento em que Heiner Müller se dedica pela primeira vez aos mitos gregos. *Comentário de Édipo* e *Jogo-Medeia*, ambos de 1959, são poemas que, possuidores já de grande presença cênica, procuram se aproximar de padrões antigos de pensamento, solapando a representação clássica dessas figuras míticas. À tradicional narrativa do conflito entre Jasão e Medéia, contrapõe-se uma escritura de estranhamento e choque.

1 República Democrática Alemã.

2 "Socialismo e Liberdade" foi o grupo criado por Sartre e Maurice Merleau-Ponty durante a Resistência Francesa. Posteriormente os dois filósofos romperiam em decorrência de divergências frente ao comunismo da URSS. A este respeito, ver CHAUÍ, Marilena. "Filosofia e engajamento: em torno das cartas de ruptura entre Merleau-Ponty e Sartre" IN MORAES, Denis de. *Combates e utopias e os intelectuais num mundo em crise*. SP: Record, 2004.

(...) Enquanto o homem, diante do público (feminino) faz o pino, anda com as mãos no chão, faz a roda, etc., a barriga da mulher incha até rebentar. Projecção: Parto. As máscaras mortuárias femininas tiram da barriga da mulher uma criança, desamarram-lhe as mãos, põem-lhe o filho nos braços. Ao mesmo tempo, as máscaras mortuárias masculinas carregaram de tal modo com armas o homem que ele já só consegue andar de gatas. Projecção: Morte. A mulher arranca o rosto, desmembra a criança e lança os pedaços na direção do homem. Da teia caem sobre o homem escombros membros entranhas.
(MÜLLER, 1997, p. 39)

O recurso ao mito de Filoctetes por parte de Müller em peça homônima datada do início da década de 1960 – embora devido aos problemas com a censura oficial só tenha sido encenada, de fato, em 1968 –, nesse contexto, revela-se como forte diagnóstico do esvaziamento dos discursos da razão, a qual é submetida aos desígnios da Razão de Estado. Tem-se, mais uma vez, como em Sartre e Brecht, a opressão dos indivíduos pela lei estatal. Como diferencial, no entanto, é importante que se diga que, ao contrário de personagens como Antígona e Electra – cidadãs de primeira classe que se contrapõem a forças da mesma estirpe – Filoctetes perde sua cidadania e identidade ao ser condenado a viver sozinho em uma ilha por conta de uma ferida incurável imputada pelos deuses.

No enredo, Odisseu serve-se de Neoptólemo, o jovem filho de Aquiles, para convencer Filoctetes a auxiliar os gregos no combate contra os troianos, pois segundo uma profecia a vitória só viria com a presença daquele que, portando o arco e flechas de Héracles, havia sido abandonado na Ilha de Lemnos por seus próprios compatriotas. Toda a ação se constitui, portanto, mediante um discurso de falsas aparências que se compraz no engodo e na exploração do semelhante.

ODISSEU
(...) Para o roubo e a mentira tu não és dotado
Eu o sei. Doce, porém, é a vitória, filho de Aquiles.
Assim, por um dia, só um dia, mancha
Tua língua, depois, vive tua
vida na virtude, como
tu quiseres
O quanto ela durar.
Iremos todos para o escuro, se tu recusares.
(MÜLLER, 1993, p. 102)

Philoktet no TNS em Straßburg

Dessa forma, a descrença no ideário político e na razão como grande elemento de sustentação da grande herança iluminista europeia se associa à crise das formas dramáticas tradicionais. Não se trata mais, portanto, de uma disputa dialógica – no sentido da grande colisão dramática hegeliana – uma vez que a validade das relações intersubjetivas se mostraria cada vez menos efetiva. Em Müller, o herói Filoctetes, ao contrário da versão de Sófocles, relegado a mera condição de objeto nas mãos de Odisseu, não recupera em momento algum sua dignidade.

A desconfiança da política e, consequentemente, do discurso racional encampado pelos órgãos de controle contribuiu, desse modo, para a crescente pulverização a qual Müller submeteu suas obras posteriores. Associada a essa opção estética, detecta-se também um acentuado interesse pelas zonas de periferia, aquelas que, à margem dos centros de industrialização e poder econômico, seriam capazes de resistir ao processo de homogeneização ocidental.

É nesse sentido que se pode vislumbrar aqui uma aproximação com a fase mítica do cinema de Pier Paolo Pasolini, que deu origem a obras como *Édipo Rei*, de 1967, e *Medeia*, de 1969. Nessas duas releituras, Pasolini, ao deslocar a cena da Europa para a África, apontava o continente africano como a única alternativa à opressão ocidental. Como observou Michel Lahud, em seu belo ensaio sobre o autor italiano, "uma forma emblemática de vida, capaz por suas características pré-históricas sobreviventes de contradizer a realidade industrial (...)" (LAHUD, 1993, p. 85). Mas foi particularmente com o documentário *Apontamentos para uma Oréstia africana*, de 1970, que Pasolini ampliou seu olhar com relação ao então Terceiro Mundo, dedicando cada capítulo do filme a uma zona periférica (Índia, África, países árabes, América do Sul e a América negra).

E foi, embora distante do idealismo mítico de Pasolini de uma sociedade pré-industrial, que Heiner Müller, no início da década de 1980, servindo-se de fragmentos escritos em momentos anteriores, reencontrou a figura de Medeia. Desta vez, no entanto, para além do plástico e arcaico confronto homem-mulher presente em seu *Jogo-Medeia*, Müller amplia seu alcance, servindo-se de Medeia e

Jasão, únicos personagens do mito a serem nominalmente citados em seu texto, para condenar o histórico processo de colonização por parte das potências europeias, cujos rastros de violência e destruição perduram até hoje.

Medeia é a figura da absoluta diferença – da questão do "outro" –, aquela que, apesar de ter sua subjetividade diminuída perante a força do discurso discriminatório e violento do colonizador, contrapõe-se à opressão, confirmando aqui a famosa sentença de Müller presente na entrevista *Muros*, de 1981, segundo a qual as mudanças históricas só poderiam ocorrer como consequência do desenvolvimento dos países do Terceiro Mundo[3]. Passados mais de trinta anos dessa declaração, e a despeito da evidente hegemonia capitalista, resta o necessário papel desestabilizador que deve ser inerente à experiência teatral. Originária seja da Cólquida, seja de países africanos, e mesmo latino-americanos, Medeia é a força estrangeira, nômade e prenhe de possibilidades, que ameaça os sistemas de controle da ordem estabelecida. É, pois, nesse contexto que a peça *Margem Abandonada Medeamaterial Paisagem com Argonautas,* publicada no ano de 1982, deve ser inserida.

Neste texto de aspecto fragmentário, a voz de Medeia se mescla a outras vozes, a das mulheres violentadas, a dos trabalhadores explorados. Essa pluralidade torna a peça de Müller, que é divida em três partes, impermeável a leituras apressadas. Signos de violência e barbárie que permanecem em rotação, testando os limites do discurso lógico e produzindo imagens de inegável força.

(...)
Absorventes rasgados Sangue
Das mulheres de Cólquida
MAS VOCÊ TEM QUE TOMAR CUIDADO SIM
SIM SIM SIM SIM
BOCETA SUJA EU DIGO A ELA ESTE É MEU HOMEM
ME FODE VEM DOCINHO
Até que a Argo destrua seu crânio O navio não mais usado
Pendurado na árvore hangar e lugar de defecação dos abutres
à espera
(...)
(MÜLLER, 1993, p. 13)
(...)
Acocorados nos trens Rostos de jornal e cuspe
Um membro nu em cada calça olha a carne laqueada
Sarjeta que custa o salário de três semanas Até que o verniz
Estale Suas mulheres esquentam a comida penduram as camas
nas janelas escovam
O vômito dos ternos domingueiros Canos de esgoto
Expelindo crianças em levas contra o avanço dos vermes
Aguardente é barata
(...)
(Idem)

Entenda-se imagem aqui no sentido atribuído por Ezra Pound, o de um complexo intelectual e emocional num mesmo instante de tempo. É sintomática a passagem onde Medeia maldiz a perda de sua inocência selvagem ao travar contato com o pragmatismo civilizacional de Jasão: "Tivesse eu permanecido o animal que fui" (Idem, p. 19). É clara a oposição entre Natureza e Civilização. Esta última carrega consigo o ônus do desencantamento do mundo. Não há mais espaço para feitiços, e Medeia bem o sabe. A violência da razão instrumentalizada, no entanto, não é capaz de extirpar seus impulsos de desejo e paixão. Impulsos esses que a consagram como a única força capaz de subverter não apenas a hegemonia de um discurso dominante, como também a própria forma dramática convencional.

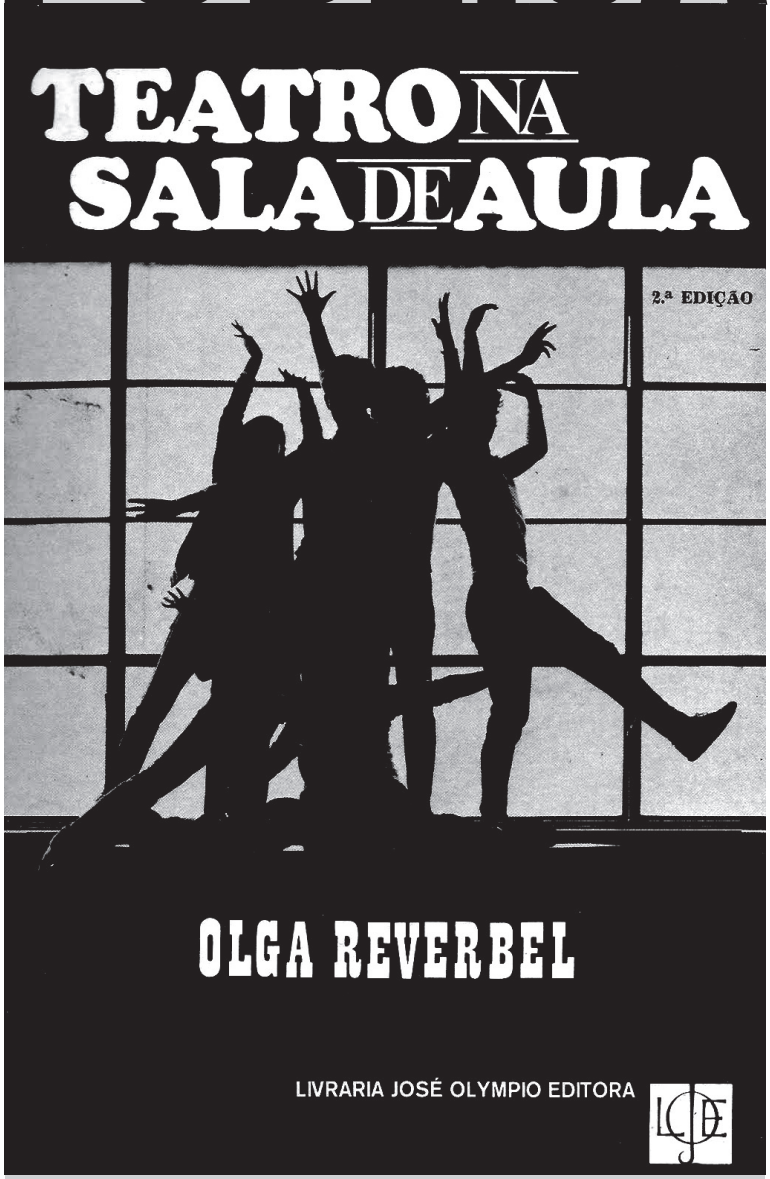
***Leonardo Munk** é doutor em Teoria Literária pela UFRJ, com doutorado sanduíche Universidade Livre de Berlim. Atualmente é Professor Adjunto no Departamento de Teoria do Teatro e na Escola de Letras da UNIRIO.

[3] Ver "Muros" IN KOUDELA, Ingrid (org.). *Heiner Müller: o espanto no teatro*. SP: Perspectiva, 2003.

Referências Bibliográficas

KOUDELA, Ingrid (org.). **Heiner Müller: o espanto no teatro**. SP: Perspectiva, 2003.
LAHUD, Michel. **A vida clara: linguagens e realidade segundo Pasolini.** SP: Editora da Unicamp/Companhia das Letras, 1993.
MORAES, Denis de. **Combates e utopias e os intelectuais num mundo em crise**. SP: Record, 2004.
MÜLLER, Heiner. **O Anjo do Desespero (poemas).** Tradução, posfácio e notas de João Barrento. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.
_____. **Medeamaterial e outros textos**. Trad. Christine Roehrig et al. RJ: Paz e Terra, 1993.
MUNK, Leonardo. "O Filoctetes de Heiner Müller ou sobre a eficácia da mentira". IN OURIQUE, J. L., CUNHA, J. M., NEUMANN, G. **Literatura: crítica comparada**. Pelotas: Editora Universitária, 2011.
RÖHL, Ruth. **O teatro de Heiner Müller**. SP: Perspectiva, 1997.

PUBLICAÇÕES EM REVISTA



Capa do livro de Olga Reverbel
que foi um marco na valorização
da improvisação teatral na sala de aula

Pouco mais de quatro décadas nos separam do início da formação específica que leva à Licenciatura em Artes Cênicas oferecida pelas universidades brasileiras. Prerrogativa de unidades acadêmicas que se dedicam à formação teatral – embora mantendo interfaces imprescindíveis com as faculdades de educação – a licenciatura em teatro ou em artes cênicas constitui um caminho institucional peculiar, nem sempre presente em outros países, visando a um exercício profissional que vem se expandindo exponencialmente.

Se, por um lado, na origem essas licenciaturas foram previstas para atender ao sistema educacional e habilitar professores para atuar em escolas com crianças e jovens, temos assistido nas últimas décadas à expansão dos contextos nos quais se dá a inserção dos estudantes egressos. Além da presença da atividade teatral dentro da instituição escolar, observa-se a crescente ampliação da chamada ação cultural e da ação artística envolvendo as artes cênicas dentro de esferas como ONGs, associações, centros culturais e similares.

Habilitar um profissional capaz de construir uma práxis abrangendo uma reflexão sobre as finalidades e as modalidades de conhecimento implicadas em processos de aprendizagem envolvendo as artes da cena, é a tarefa dos formadores. Realizá-la no dia a dia contribui para reafirmar, ampliar e consolidar entre nós o campo da pedagogia do teatro.

Um olhar retrospectivo sobre as publicações – nacionais e traduções – que vêm fornecendo substrato a essa formação nos últimos quarenta anos pode constituir um interessante fio condutor para pensarmos historicamente o ensino do teatro. Assim sendo, convidamos o leitor a um passeio no tempo, de modo a trazer à tona autores e obras que marcaram esse percurso, dado que, em alguma medida eles são responsáveis tanto pelos avanços que detectamos, quanto pelos desafios que atualmente têm nos impulsionado.

Desnecessário fazer a ressalva de que não se trata absolutamente de um estudo exaustivo, mas apenas de um recorte, marcado pelos limites das estantes de um escritório pessoal e de uma experiência vivida predominantemente na cidade de São Paulo. Inúmeras outras publicações, disseminadas em diferentes pontos do país e menos conhecidas pelos docentes das universidades do sudeste/sul provavelmente completariam e, no limite até alterariam o quadro aqui esboçado. Mais do que levantar uma listagem de autores, nossa intenção é apontar linhas de força que contribuam para aprofundar a compreensão

Maria Lúcia de Souza Barros Pupo*

dos caminhos percorridos. Lacunas e omissões, mais do que lapsos eventuais constituem aqui probabilidades tangíveis, a serem corrigidas em retomadas ulteriores.

Os anos 1960 -1970 foram marcados por publicações de autores que, de modo pioneiro trouxeram à luz experiências teatrais marcantes coordenadas junto às jovens gerações. Três nomes são referências fundamentais daquele período: Olga Reverbel, Maria Clara Machado e Tatiana Belinky.

A primeira, Olga Reverbel (1917-2008), gaúcha, desenvolveu notável trabalho teatral junto às normalistas do Instituto de Educação General Flores da Cunha em Porto Alegre, que deu origem a uma série de publicações, dentre as quais lembramos *Técnicas Aplicadas à Escola* (1972) e *Teatro na Sala de Aula* (1978), marcos da valorização da improvisação teatral atravessada por um sistema de regras e pela diferenciação de funções entre quem atua e quem assiste. Maria Clara Machado (1921-2001), mais conhecida como dramaturga voltada para o teatro para crianças e mentora do Teatro Tablado no Rio de Janeiro - ateliê permanente de formação de atores, ativo durante várias décadas - também publicou um livro sobre princípios pedagógicos relativos ao fazer teatral: trata-se de *Cem Jogos Dramáticos* (1971), escrito em colaboração com Marta Rosman, relançado em 1996 pela Editora Agir.

Olga e Maria Clara possuem em comum o fato de terem feito uma estadia em Paris nos anos 1946-1950, quando tiveram ocasião de conhecer o trabalho de um consagrado discípulo de Copeau, Léon Chancerel, responsável pela formulação, na década de 1930, do termo "jogo dramático" [*jeu dramatique*] e sua disseminação, assim como pelo advento de um teatro especialmente voltado para a criança, na mesma época. Assim, boa parte das propostas difundidas no Brasil por aquelas autoras bebiam nessa mesma fonte e eram compostas por roteiros a serem improvisados por jogadores crianças, jovens ou adultos dentro de um determinado quadro de regras e sujeitos à apreciação da plateia, formada por colegas ou convidados externos ao grupo.

Por outro lado, um forte traço comum une Maria Clara Machado à terceira autora, Tatiana Belinky. Ambas dedicaram o melhor de si à dramaturgia infanto-juvenil e coordenaram durante décadas duas revistas que se mantiveram como referência da maior relevância para todos aqueles que, em escolas, bibliotecas, centros culturais ou grupos amadores distribuídos por todo o país, se dispunham a fazer teatro; estamos falando dos *Cadernos de Teatro do Tablado* e do *Teatro da Juventude*.

A essas três consagradas artistas e educadoras de uma mesma geração devemos portanto as primeiras publicações que, através de uma prática continuada e consistente, difundida em livros e periódicos, lançaram algumas das primeiras balizas para o estabelecimento de vínculos entre o teatro e a educação entre nós.

Em 1971, em plena ditadura militar é publicada a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, que institui a obrigatoriedade da Educação Artística com Habilitação Plena em Teatro, Artes Plásticas ou Música na escola, para crianças e adolescentes. Aquilo que à primeira vista poderia parecer uma medida favorável à difusão das artes da cena em larga escala, rapidamente se revelou como um problema de complexa solução. Na medida em que se abriam flancos que facilitavam uma formação precária de docentes - pretensamente capazes de atuar em várias áreas artísticas - tornava-se evidente o caráter perverso do dispositivo legal.

Diante dessa nova conjuntura, evidencia-se a necessidade de reunir uma bibliografia mínima na área que subsidiasse a formação oferecida pelas universidades responsáveis pela qualificação profissional dos novos docentes de Educação Artística. O Serviço Nacional de Teatro, vinculado ao Ministério da Educação e Cultura, sediado no Rio de Janeiro reuniu e editou então textos encomendados a artistas que haviam coordenado recentemente processos de aprendizagem como docentes de Arte Dramática, de modo a que pudessem servir de referência para os estudantes universitários e para os docentes já na ativa que iriam assumir a disciplina "Educação Artística" nas escolas do então primeiro e segundo graus.

Pertencem a esse conjunto as *Cartilhas de Teatro* com textos de Luiza Barreto Leite e Hilton Carlos de Araújo, entre outros de menor fôlego, reunidos em coletâneas. Depoimentos entusiastas louvando a importância do caráter expressivo da atividade teatral e seus méritos diante dos desafios da vida em grupo caracterizam essas publicações, nas quais se evidencia uma certa militância de caráter pedagógico.

Ao relatarem experiências de dramatização por crianças e adolescentes, autores como Aladyr Lopes, Amicy Santos, Dilza Délia Dutra, Glória Beattenmüller e Nelly Laport trazem à tona o ideário da escola ativa e, em alguma medida, a valorização da livre-expressão. Emoções, sensações, desenvolvimento da imaginação vêm para a berlinda, mas o caráter cognitivo da experiência estética não chega a ser reconhecido. Data de 1973 a publicação de um livro pouco conhecido de Paulo Coelho, que, sob o atraente título de *O teatro na educação* reúne uma série de exercícios extraídos de laboratórios teatrais sem conexão evidente com o título.

Datam ainda daquela década a tradução portuguesa do livro de Pierre Leenhardt, *A criança e a expressão simbólica* e a de Peter Slade, até hoje bastante conhecida de *O jogo dramático infantil. Teatricina*, de Fanny Abramovich e *Pega Teatro*, de Joana Lopes constituem também obras significativas da épo-

ca, responsáveis pela divulgação do ideário de suas autoras, responsáveis por práticas teatrais em contextos de educação formal e informal.

O panorama começa a se transformar de modo flagrante quando aparecem os primeiros resultados das pesquisas de mestrado e doutorado em Teatro e Educação desenvolvidas na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Oriundos de diferentes locais do país, os estudantes, guiados por orientadores do porte de Jacó Guinsburg ou Sábato Magaldi entre outros, descobriam os caminhos que levam à investigação em artes. O rigor acadêmico e o espírito crítico se configuravam então como plataformas de lançamento que dariam o tom de investigações inovadoras, mais tarde transformadas em livros.

O salto qualitativo é considerável; saímos do universo do surrado relato de experiências e passamos a lidar com a formulação de objetivos para a investigação, hipóteses de pesquisa e preocupação com a avaliação. Pouco a pouco engendra-se um olhar crítico sobre as práticas e diversificam-se as abordagens dos processos de aprendizagem, até então vinculadas quase exclusivamente a aspectos de natureza psicológica.

Um marco dessa fase é a pesquisa realizada por Ingrid Koudela sobre os jogos teatrais de Viola Spolin, que desembocaram em um primeiro momento na tradução denominada *Improvisação para o teatro*, obra de referência, matriz de um vasto conjunto de pesquisas realizadas por mestres e doutores oriundos de todo o país, logo depois seguida por *Jogos Teatrais*, da própria docente da USP.

Mais tarde Ingrid Koudela inaugura uma nova e profícua linhagem de investigações ao experimentar peças didáticas de Brecht através dos referidos jogos teatrais. Segue-se uma sequência de publicações relevantes dessa autora, como *Brecht, um jogo de aprendizagem, Um voo brechtiano, Texto e Jogo e Brecht na pós-modernidade*, que desdobram vertentes daquela relação mediante situações de aprendizagem com pessoas de diferentes idades e inserções sociais. Simultaneamente, outras traduções de Spolin são disponibilizadas ao leitor brasileiro pela própria Profa. Ingrid, como *Jogos Teatrais, o Fichário de Viola Spolin, Jogos Teatrais no livro do diretor e Jogos Teatrais na sala de aula.* A partir daí, um rico veio de pesquisas acadêmicas se dissemina e multiplica pelo Brasil afora.

Ao mencionar essa série de livros estamos concomitantemente trazendo para o primeiro plano o notável papel da Editora Perspectiva na disseminação dos estudos que nos ocupam aqui. Não apenas os títulos apontados nessa última passagem, mas também muitos outros - tais como as obras de Sandra Chacra, Sonia Azevedo, Marcia Nogueira, Alessandra Faria - publicados ao longo desses quarenta e tantos anos são tributários do apoio entusiasmado do responsável pela Perspectiva, Jacó Guinsburg. Mesmo sem ter partido de um projeto editorial previamente concebido, o Prof. Jacó sempre manifestou grande interesse pelas pesquisas desenvolvidas na área, o que faz a Editora Perspectiva ser hoje detentora de um vasto catálogo de obras de relevo e ter se tornado uma aliada imprescindível para o avanço dos conhecimentos na área da Pedagogia do Teatro.

Não é demais reiterar que, à semelhança daquilo que ocorre no panorama internacional, as publicações que mais têm influenciado a formação de docentes discutem o caráter formativo de modalidades de improvisação que têm no caráter lúdico seu principal vetor.

Mais recentemente, a Editora Hucitec vem também publicando livros de porte, oriundos de pesquisas universitárias. Além dos trabalhos de Beatriz Cabral no campo do chamado *drama* e dos livros de Flavio Desgranges acerca da recepção teatral na contemporaneidade, destacam-se, entre outras, as obras de Marcos Bulhões Martins, Vicente Concilio, Suzana Viganó, Carmela Soares, Marcelo Soler e Maria Tendlau.

Igualmente vinculados a pesquisas universitárias podem ser citados os trabalhos de Arão Santana, Renan Tavares, Narciso Telles e Adilson Florentino, alguns dos quais se apresentam como coletâneas de artigos de docentes e estudantes provenientes de diferentes pontos do território nacional.

Entre as lacunas que chamam a atenção destaca-se o campo da produção teatral dirigida à infância e adolescência, objeto de raros trabalhos analíticos; os livros de Marina Marcondes Machado e as publicações desta própria autora constituem exceções.

Outra editora que vem se afirmando no panorama editorial da área é a gaúcha Mediação, que acolhe os trabalhos de Vera Bertoni, Heloise Baurich e Taís Ferreira, entre outros, também oriundos de pesquisas acadêmicas.

A lista de autores de diferentes campos das Artes e das Ciências Humanas que, de modo mais ou menos direto vêm contribuindo para a pesquisa em Pedagogia do Teatro é, evidentemente extensa, mas não podemos deixar de lembrar, entre as referências mais frequentes os nomes de Jean Piaget, John Dewey, Jean-Pierre Ryngaert, Lev Vigotsky, Mikail Bakhtin, Augusto Boal, Ana Mae Barbosa. Além da Educação, a Filosofia, a Antropologia, a Sociologia e a Literatura estão entre as áreas do conhecimento que vêm sendo seguidamente convocadas pelas investigações atuais. Tecidas aos desafios oriundos dos terrenos de experimentação, as contribuições desses autores vêm gerando investigações de relevo.

Outra manifestação do vigor atual da pesquisa é a profusão de revistas sobre a cena, que muito têm colaborado para a consolidação do pensamento relativo ao campo pedagógico. *A leitura de Sala Preta, Urdimento, Lamparina, Cena, Revista Fundarte, A[L]BERTO, Revista Brasileira de Estudos da Presença, Vocare* (Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo), assim como dos textos apresentados nas reuniões da ABRACE - sistematicamente publicados - desvela ao estudioso férteis vertentes de análise.

Essa trajetória aqui sumariamente esboçada evidencia o quanto se aprofundaram as concepções e práticas acerca das relações entre as artes da cena e a educação no Brasil nessas últimas décadas. Se, conforme observamos, a contínua formação de mestres e doutores acarretou um salto de qualidade na área mediante a realização de pesquisas respaldadas pela universidade, novas tendências podem ser detectadas em relação à atualidade.

As profundas mutações que marcam a cena contemporânea, como não poderia deixar de ser, vêm gerando implicações diretas no que concerne o teor da bibliografia sobre a qual nos debruçamos. A diversificação dos protagonistas da cena - para além dos ditos atores, estendendo-se a todo aquele que estiver interessado - a busca de modos de produção e

criação que coloquem em xeque hierarquias consagradas, assim como a reflexão continuada sobre o processo de criação são alguns dos princípios, nem tão recentes, que vêm norteando a atuação de grupos e coletivos de envergadura no país.

Assim, grupos como a Paidéia, o Engenho Teatral, a Cia. Antropofágica mantêm uma atividade continuada de cunho pedagógico que faz deles verdadeiros polos de irradiação do fazer teatral. No caso da cidade de São Paulo, a Lei Municipal de Fomento ao Teatro já há mais de dez anos vem trazendo para o primeiro plano uma preocupação pedagógica mediante a exigência de modalidades de contrapartida a serem oferecidas à população pelos grupos beneficiados com o apoio público.

Cabe lembrar a atuação destacada no campo pedagógico de dois grupos teatrais que, de modo contínuo vêm contribuindo para a ampliação da esfera dos fruidores das artes da cena. Estamos nos referindo ao Galpão em Belo Horizonte e ao próprio Ói Nóis Aqui Traveiz, em Porto Alegre. Envolvidos com a formação continuada de faixas da população distanciadas dos chamados "meios artísticos", esses grupos vêm assumindo um inestimável papel educacional através da ação cultural e artística por eles coordenada. Nesse sentido, a publicação regular das revistas *Sub-texto* e *Cavalo Louco* sem dúvida contribui efetivamente para aprofundar o debate acerca dessas questões em todo o país.

Pesquisas universitárias agora no âmbito da graduação, especificamente na Licenciatura em Artes Cênicas vêm sendo recentemente difundidas mediante interessantes publicações, como é o caso dos trabalhos coordenados por Vera Bertoni na UFRGS e por Taís Ferreira na UFPel.

Por outro lado, a vida urbana na metrópole como eixo estruturador das práticas se configura hoje como um recente vetor da reflexão pedagógica, à imagem da importância que o tema da cidade vem ganhando na produção dos grupos. *Teatro em trânsito* de Beatriz Cabral e *A favela como palco e personagem*, de Marina Coutinho são dois interessantes exemplos dessa vertente.

Sintonizadas com as manifestações mais contemporâneas da cena, as licenciaturas vêm incorporando em suas discussões muitos dos temas que estão no primeiro plano da produção artística atual. Assim, observa-se que a relação entre a teatralidade e as manifestações performáticas, como também o tema da alteridade vêm ganhando cada vez mais espaço entre as preocupações dos estudantes.

Contribuições de pioneiros carregadas de entusiasmo, pesquisas acadêmicas diretamente vinculadas aos terrenos de experimentação e, por outro lado as peculiaridades do momento que atravessamos, no qual a dimensão pedagógica da cena constitui um reconhecido campo de estudos que vai além da instituição escolar, constituem as principais balizas do percurso aqui trazido à tona.

O exame histórico das publicações nos permite constatar notáveis avanços na área ao longo das últimas décadas, abrindo sem dúvida perspectivas de novos direcionamentos para a complexa tarefa enfrentada hoje pelos formadores.

Tatiana Belinky

Olga Reverbel

***Maria Lúcia de Souza Barros Pupo** é professora da USP, na área de Artes Cênicas na licenciatura e no PPG em Artes Cênicas. Possui mestrado em Artes pela USP (1981) e doutorado em Etudes Théâtrales - Universite de Paris III (Sorbonne-Nouvelle) (1985). Vem atuando, principalmente em torno dos seguintes temas: pedagogia, formação, teatro contemporâneo, ação cultural e dramaturgia.

Maria Clara Machado

FESTIVAIS COMO POTENCIALIZADORES DO CONVÍVIO TEATRAL

Michele Rolim*

Existe um público que frequenta o teatro em suas cidades apenas durante um festival. Também não são raros os exemplos de pessoas que passam a participar da vida teatral da cidade após compartilharem algum evento integrante da programação. Isso porque os festivais propiciam uma atmosfera muito peculiar, que permite durante um espaço de tempo determinado dividir uma experiência com artistas, público e técnicos.

De acordo com o historiador, crítico teatral e pesquisador argentino, Jorge Dubatti, "o teatro é um acontecimento (no duplo sentido que Deleuze atribui à ideia de acontecimento: algo que acontece, algo no qual se coloca a construção de sentido), um acontecimento que produz antes em seu acontecer, ligado à cultura vivente, à presença aurática dos corpos e, a partir dessa proposição, elabora argumentos fundamentais que questionam o reducionismo da definição semiótica do teatro" (DUBATTI, 2012, p. 15).

Para que o acontecimento teatral se manifeste ele depende de três sub-acontecimentos, sendo que entre os três existe uma interdependência, segundo Dubatti (2003). São eles: "I) O acontecimento convivial, que é condição de possibilidade e antecedente [...] II) O acontecimento de linguagem ou acontecimento poético, frente a cujo advento se produz [...] III) O acontecimento de constituição do espaço do espectador [...]" (DUBATTI, 2003, p. 16).

Dos três sub-acontecimentos relacionados, investigaremos o acontecimento convivial, na tentativa de traçar um paralelo com os festivais de artes cênicas, os quais podem ser considerados momentos de convívio.

Antes disso, porém, é importante lembrar que a estrutura presente em um festival de teatro remete a tempos ancestrais. Para o Secretário Executivo do Programa Iberescena (Fundo de Ajudas para as Artes Cênicas Ibero-americanas) e também diretor espanhol, Guillermo Heras, na Grécia Clássica e na Espanha do Barroco já era possível afirmar que existiam festivais.

Se fôssemos historiadores, teríamos que assumir que as competições dramáticas foram fundadas já na Grécia Clássica, delas participavam os maiores autores da época e elas tinham todas as características de um possível festival: um tema concreto, financiamento da cidade, programação diferenciada do habitual, cerimônia cidadã na recepção dos espetáculos e criação de espaços

de comunicação cultural diferenciados com respeito à vida cotidiana. Poderíamos pensar também em certas manifestações da Espanha no Barroco, sobretudo antes da comemoração da Semana Santa (as festas da Tarasca e os carnavais), ou em algumas propostas desenhadas para os reis ingleses e franceses em diversas épocas, que poderiam ter um ar de festival, independentemente das classes sociais concretas que assistissem às representações destes eventos. (HERAS, 2012, p.12)

O pesquisador e teórico francês Patrice Pavis, discorre sobre o verbete "festivais" traçando um paralelo com as festas religiosas.

> Às vezes a gente se esquece que festival é a forma adjetiva para festa: em Atenas, no século V, por ocasião das festas religiosas (Dionisíacas ou Leneanas), representavam-se comédias, tragédias, ditirambos. Estas cerimônias anuais marcavam um momento privilegiado de regozijo e de encontros. (PAVIS, 2011, p. 166)

Para o teórico, os festivais são um momento de encontro e celebração e despertam no indivíduo uma sensação de pertencimento a uma comunidade.

> [...] Este moderno ressurgimento do festival sagrado atesta uma profunda necessidade de um momento e de um lugar onde um público de "celebrantes" se encontre periodicamente para tomar pulsação da vida teatral, satisfazer às vezes a falta de ir ao teatro no inverno, e, mais profundamente, ter a sensação de pertencer a uma comunidade intelectual e espiritual encontrando uma forma moderna de culto e de ritual. (PAVIS, 2011, p. 166)

Portanto, não se vai ao festival apenas para assistir ao espetáculo, se quer encontrar pessoas na fila, comentar as peças, conversar com os artistas e colegas após a montagem, trocar sensações e palavras com os demais na plateia. Por isso, se vai ao teatro. Isso explica porque nos festivais um dos locais mais frequentados são os pontos de encontros. "Não se vai ao teatro para estar sozinho: o convívio é uma prática de socialização de corpos presentes, de afetação comunitária" (DUBATTI, 2003, p.17).

Já houve quem decretasse o fim dos festivais, defendendo a ideia de que com a globalização o acesso aos espetáculos ficou cada vez mais fácil, e, por isso, não existe a necessidade de promover encontros para que o público tenha acesso às montagens.

> O acelerado movimento de circulação de informações e as facilidades de intercâmbio de contatos levantam questões sobre o ineditismo, o caráter vanguardista e a novidade das obras apresentadas. Os mais extremistas chegam a questionar a validade da presença física dos artistas junto ao público e até colocam em pauta propostas de realização de festivais de teatro via comunicação virtual. (HERAS, 2012, p.36)

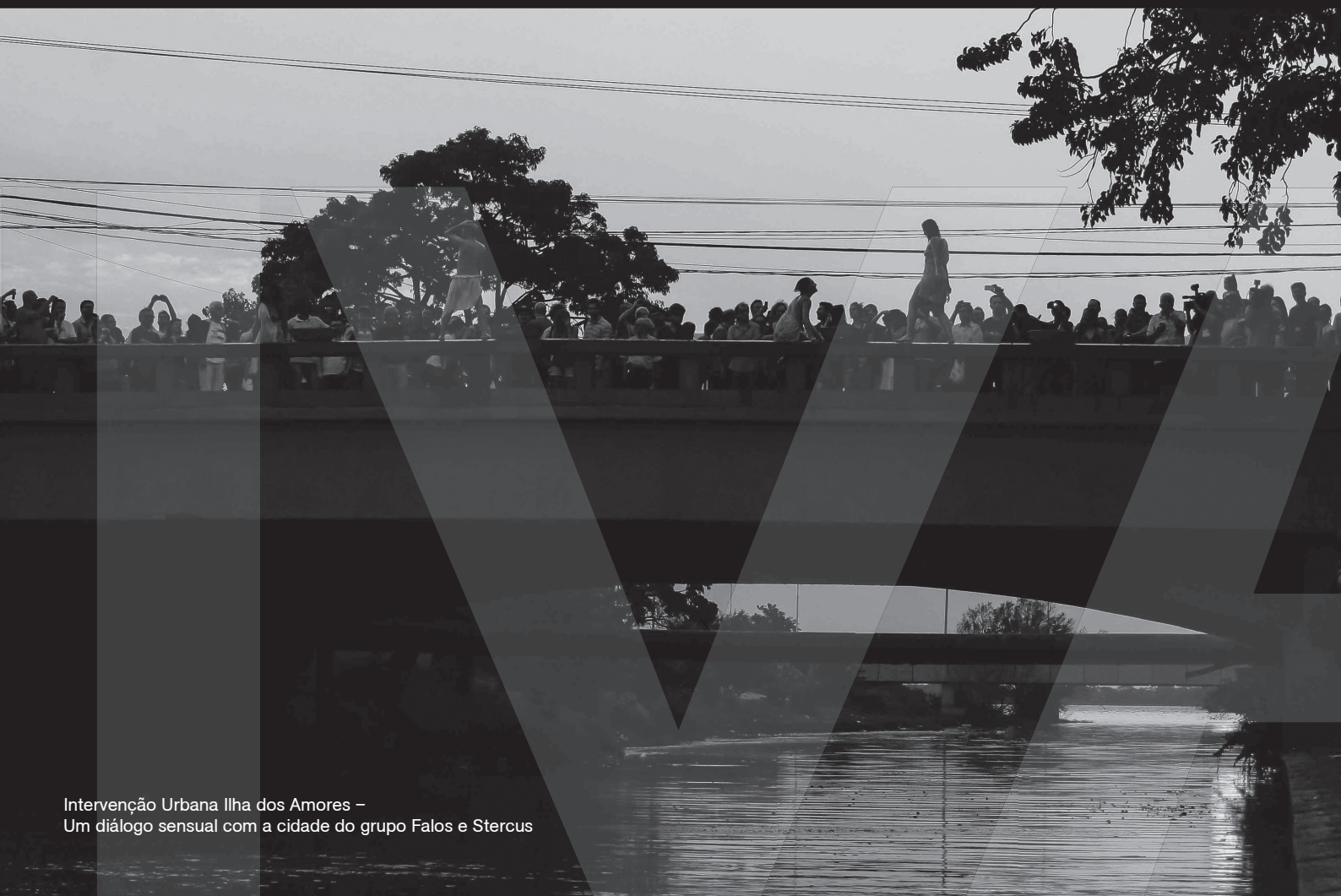
CONVÍVIO E TECNOVÍVIO NOS FESTIVAIS

Além do objetivo de um festival não se resumir em assistir a um espetáculo, o ato teatral não pode ser capturado pelas lentes de transmissão. Teatro e cinema são diferentes. No lançamento da Escola de Espectadores em Porto Alegre em 2013, ouvimos Dubatti proferir a uma plateia: "odeiem cinema!", a brincadeira do pesquisador reflete um pensamento presente em todo o seu trabalho. Sabemos que o cinema carrega de forma inata a noção de reprodução, pois não existe o filme original: cada cópia é exatamente igual à primeira. Isso torna o acesso muito mais fácil a filmes de qualquer localização. Um filme pode ser visto em diversos países, ao mesmo tempo. Contudo, o teatro é efêmero, se desenvolve de maneira única em cada apresentação. Isso determina a importância de um festival de artes cênicas, momento de encontro e intercâmbio artístico.

> Enquanto convívio, o teatro não aceita ser televisionado nem transmitido por satélite ou redes óticas nem incluído na Internet ou contado. Exige a proximidade do encontro dos corpos em uma encruzilhada geográfico-temporal, emissor e receptor frente a frente ou "modalidade de término" [...]. Diferentemente do cinema ou da fotografia, o teatro exige a concorrência dos artistas e dos técnicos ao acontecimento convivial e, ao mesmo tempo não admite reprodução técnica, é o império por excelência do aurático (Benjamin). (DUBATTI, 2003, p.17)

Desde 2010, por exemplo, é possível assistir na íntegra a qualquer hora, uma série de produções teatrais, algumas ainda em cartaz, através do portal Cennarium (*www.cennarium.com*). O internauta deve cadastrar-se e efetuar o pagamento relativo à peça escolhida. Há quem diga que a nova tecnologia encurtou e muito a distância entre o espetáculo e o espectador. Discordamos. A distância é tamanha, que a prática não pode ser mais considerada teatro. Para Dubatti esta é a grande diferença entre a experiência tecnovivial e a convivial comentada pelo autor em entrevista concedida ao jornalista e pesquisador Renato Mendonça, publicada na *Revista Cena*.

> A experiência tecnovivial e a experiência convivial são muito diferentes. Muitas vezes, o mercado, o desenvolvimento tecnológico ou certa ilusão futurista fazem com que o Homem acredite que são experiências iguais. Ou até fazem o Homem acreditar que a experiência tecnovivial vá substituir a convivial. Avanços tecnoviviais fabulosos fazem crer em um Homem superpoderoso em um mundo em que os cegos conseguirão enxergar e os paralíticos lograrão caminhar, tudo a partir de ferramentas de digitalização e de virtualização tecnovivial. O Teatro, em sua fórmula básica, não admite a supressão do corpo, o vínculo tecnovivial. Dessa forma, ele já se distingue do cinema, do rádio, da web, das redes óticas e da televisão. (MENDONÇA, 2011, p. 3)



Intervenção Urbana Ilha dos Amores –
Um diálogo sensual com a cidade do grupo Falos e Stercus

Podemos afirmar, então, que um festival cumpre uma função social e de desenvolvimento cultural, ele propicia, no mínimo, incentivo às artes e à formação de novos profissionais das artes cênicas, além de estabelecer encontros que permitem a construção de novos mundos. "No convívio o espectador constrói sentido sobre si e conhecimento sobre o mundo, elabora um espaço de intimidade que pode adquirir uma função social reparadora". (DUBATTI, 2003, p. 33)

Ao mesmo tempo que os avanços tecnológicos trouxeram um mundo mais globalizado - no qual a informação pode se difundir instantaneamente por todo o planeta, e o conhecimento do que se passa em um lugar é possível em todos os pontos da Terra - as relações interpessoais foram afetadas. Temos a sensação ilusória de habitarmos um mundo sem fronteiras, uma aldeia global[1]. O teatro vem de encontro a isso.

> O teatro é resistência contra as novas condições culturais: a) contra a desterritorialização [...] b) contra a dasauratização do homem [...] c) contra a homogeneização cultural da globalização [...] d) contra a insignificância, o esquecimento e a trivialidade [...] e) contra a suposta univocidade do real e o pensamento único [...] f) contra a hegemonia do capitalismo autoritário e o neoliberalismo [...] g) contra a perda do princípio de realidade, a transparência do mal e o simulacro [...] h) contra a espetacularização do social ou a cultura do espetáculo [...] i) contra a práxis perdida [...]. (DUBATTI, 2003, p.41-43)

[1] A expressão Aldeia Global foi criada pelo canadense Herbert Marshall McLuhan (1911-1980).

É importante sempre lembrar que um festival de teatro não termina quando as apresentações artísticas encerram, ele gera frutos imensuráveis. Como afirma Dubatti: "[...] O acontecimento convivial excede amplamente a duração do acontecimento poético". (DUBATTI, 2003, p. 33). Em uma era na qual a tecnologia e as relações virtuais predominam, o teatro torna-se um sopro de encontro entre corpos viventes. Os festivais de artes cênicas vêm ao encontro de potencializar essas relações. Dessa forma, torna-se necessário um maior investimento e reconhecimento destes festivais que proporcionam, num mundo tão repleto de encontros virtuais, encontros reais.

***Michele Rolim** é mestranda em Artes Cênicas pelo PPG em Artes Cênicas da UFRGS. Possui graduação em Comunicação Social – Jornalismo pela PUC RS. É repórter dos cadernos de cultura do Jornal do Comércio (de Porto Alegre - RS), responsável pela área de artes cênicas.

REFERÊNCIAS

DUBATTI, Jorge. "Teatro, encuentro de presencias. Análisis de las estructuras conviviales como contribución a la teatrología." In: DUBATTI, Jorge. **El convívio teatral: teoría y práctica del Teatro Comparado.** Buenos Aires: Atuel, 2003, p. 09-57.

_____. **Da cena contemporânea**. CARREIRA, A. L. A. N., BIÃO, A., TORRES NETO, W. L. (organizadores) ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre: 2012.

HERAS, Guillermo. **Compromisso e renovação no desenvolvimento dos festivais de artes cênicas**. In: FIT BH Revista 4**,** Belo Horizonte: 2012. p. 12-16.

MENDONÇA, Renato. **Conexões: Entrevista com Jorge Dubatti.** In: CENA. N.º 10. Porto Alegre: 2011. Disponível em: http://seer.ufrgs.br/cena/article/view/26187/15321

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011. 512p.

A PRESENÇA DE JOSEPH CHAIKIN

***Núcleo de Pesquisas Editoriais da Tribo**

Somos dirigidos - como bois - a pensar, entender e perseverar. Somos controlados de fora, e não fica bem claro como (...) Somos induzidos a querer coisas com as quais não nos importamos e desistir daquelas que fundamentalmente queremos.

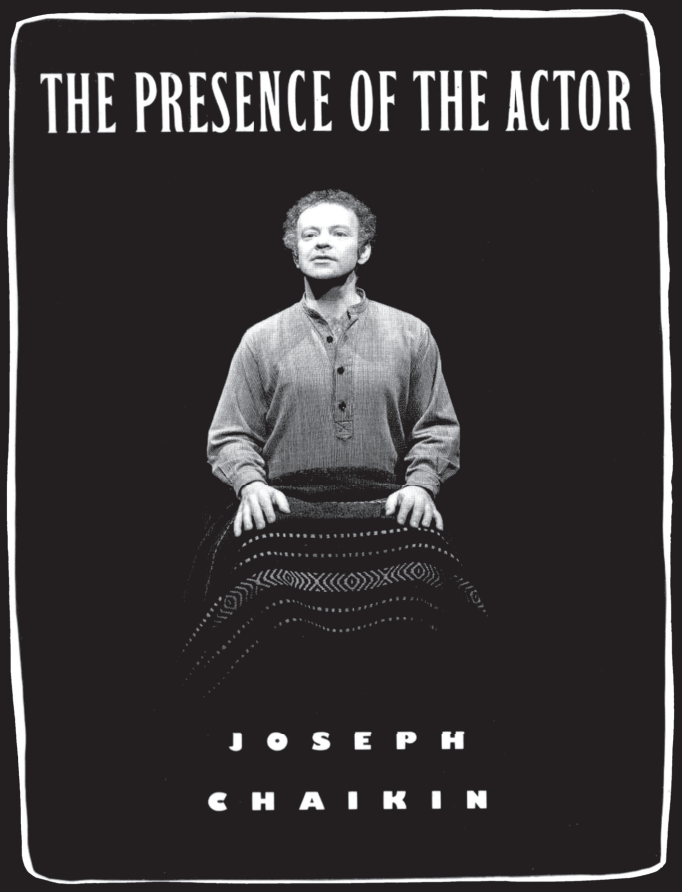
(The Presence of the Actor)

Joseph Chaikin nasceu em 1935, no Brooklin em Nova Iorque, filho de uma família judia pobre de origem russa. Passou sua infância no Middle West. Com a idade de seis anos, sofreu febre reumática, que lhe trouxe complicações cardíacas ao longo de sua vida. Com a idade de dez anos, ele foi enviado para um Hospital para crianças cardíacas, na Flórida. Foi durante esse período de isolamento, que Chaikin começou a organizar jogos teatrais com outras crianças. Depois de dois anos na Flórida, sua saúde melhorou, e ele foi devolvido à sua família, que havia se mudado para Des Moines, Iowa. Frequentou o curso de teatro de uma escola de Iowa, e posteriormente, em Nova Iorque, foi aluno de Mira Rostova, Lee Strasberg, Nola Chilton, Herbert Berghof e Uta Hagin. Tudo concorria para que se tornasse um grande ator da Broadway. Contudo, acaba acompanhando o Living Theatre na sua turnê pela Europa, em 1962, representando The Connection. Como não lhe agradava a atmosfera deprimente da peça, Julian Beck confia-lhe o papel de Galy Gay em *Um Homem é um Homem*, de Brecht. De sua passagem pelo Living Theatre, Joe Chaikin levou total dedicação ao teatro e a negação do vedetismo em proveito do espírito grupal.

magos do teatro contemporâneo

"Eu queria começar como ator, queria ser como Marlon Brando. Depois de um tempo decidi formar meu próprio grupo, porque para mim o Living estava demasiado definido numa linha e eu queria experimentar. Minha relação com o teatro mudou fundamentalmente com o meu contato com o Living Theatre. Naquele tempo eu queria promover-me como ator. Mas ao atuar em Galy Gay, personagem que, de um homem bom e inocente, se transforma, por tentar agradar, gostar e seduzir, em algo totalmente mecanizado e inumano, percebi que estava fazendo o mesmo com os meus desejos de tornar-me ator famoso. Naquele tempo, os Beck estavam fazendo manifestações de protesto político, e eu lhes enfatizava minha postura como ator de teatro profissional, cuja missão é de dedicar-se à arte e não à política. Ao atuar em *Um Homem é um Homem*, de Brecht, comecei a mudar e a participar na vida do Living. Foi como se eu me convertesse a uma nova religião".

Ao representar, inesperadamente, Brecht, Chaikin descobre, contrariamente ao que aprendera com Lee Strasberg, que o teatro não é uma introspecção individual e coletiva, mas um encontro entre o ator e o espectador e a transformação instantânea de uma personagem noutra. Conjunto, mutação, contato com o público: doravante tentará criar um método de atuação que corresponda a essas exigências. Para Chaikin é pela procura de meios artísticos determinados, pela abertura ao espectador durante a ação, mantendo, contudo, a impressão de criação espontânea, que o ator pode responder ao problema que obcecava Stanislavski: "Como é possível, repetindo todas as noites o mesmo papel, manter o seu aspecto vivo e criador?". Chaikin tenta primeiramente organizar um "workshop" (laboratório) dentro do Living. Mas os membros da companhia consideram o teatro como uma forma de viver e de pensar e dispõem de pouco tempo para se dedicarem a exercícios. A essência dos exercícios criados por Chaikin, neste período, se encontra em *Mysteries and Smaller Pieces* que o Living apresenta na Europa em 1963.



magos do teatro contemporâneo

Joe Chaikin, tendo ficado em Nova Iorque, funda o Open Theater com autores (Megan Terry, Jean-Claude Van Itallie, Michael Smith e Marie Irene Fornes), encenadores (Jack Levy e Peter Feldman), atores, músicos, um pintor e dois críticos (Gordon Rogoff e Richard Gilman). Todos os processos se tornam simultâneos: discussões teóricas, formulação dos temas, exercícios comuns e, por fim, redação do texto posto em cena.

Em um esforço para explorar novas formas de fazer teatro, o Open Theater começou uma série de oficinas, laboratórios abertos, em que jogos, exercícios de movimento e improvisações foram empregadas para "expressar o inexprimível." Quais eram os poderes expressivos do corpo do ator além da fala? Como poderia o ator americano escapar das garras do naturalismo na formação e desempenho? Como Chaikin descreveu, o impulso era "para fugir de falar." Para ele "a forma superior de comunicação, no espetáculo, é o silêncio". Desse modo, a teatralidade triunfa sobre o texto escrito. Nos dois primeiros anos de sua existência, não havia produções de espetáculos, apenas ensaios abertos ocasionais ou workshops. A investigação do ator como um instrumento totalmente expressivo - voz, corpo, movimento, gesto, era uma característica impressionante e original. E quando Open Theater começou a fazer espetáculos, o processo criativo do grupo foi inspirado mais na fusão da dança e da performance musical do que sobre a prática do teatro convencional.

Renunciando ao teatro dos críticos, do palco na forma oficial e do público condicionado, Chaikin queria fazer um teatro com coisas que tivessem sentido para ele e para seus colaboradores, afirmando que a representação é um testemunho do indivíduo, pois quando o ator está representando, ele, como indivíduo, está presente também.

A ferramenta do ator é ele próprio, mas o uso de si é informado por todas as coisas que constituem a sua mente e seu corpo - suas observações, suas lutas, seus pesadelos, suas prisões, seus modelos; ele próprio, como cidadão de seu tempo e de sua sociedade. A representação do palco e da vida estão absolutamente juntas, não querendo dizer que não haja diferença entre ambas. O ator desenha o seu papel no palco a partir da mesma base que a pessoa desenha a sua vida. A representação no palco informa a representação na vida e é informada por ela.

Dentro do sistema em que está inserido, o ator tem duas opções:

- ou se encaminha na busca de sua unidade interior e dos contatos íntimos que realiza fora de si, envolvendo-se com outros caminhos além do seu próprio, correndo riscos e explorando as suas regiões nunca antes vivenciadas, recriando-se continuamente;

- ou se estabelece no sistema, praticando comportamentos e técnicas que reforçam tanto o seu estereótipo rígido, como ator, quanto o do espectador, como tal.

O Open Theater obedece ao princípio do encontro de um ator e de um espectador, reunidos pelo prazer de uma ação ou pela experiência de um destino comum. Várias peças surgem deste modo, entre as quais *Viet Rock*, representada em 1966 no café La Mamma, que faz com que o Open Theater seja chamado a Londres por Peter Brook para a encenação de US, e aí encontre Jerzy Grotowski. Em sua estada em Nova Iorque, em 1967, Grotowsky trabalhou com os atores do Open. Os exercícios com "ressonadores" de Grotowsky, permitiram ao grupo utilizar novas possibilidades do corpo para criar sons e movimentos. Encontramos estas influências em *A Serpente*, inspirada nos mitos bíblicos (estado de inocência, descoberta do sexo, primeiro assassínio), mas incorporando os eventos atuais, como a violência que assolou a década de 1960, sem figurinos nem cenários, encenada na primavera de 1968, ainda como *work in progress*. A partir daí o Open Theater torna-se uma das companhias mais influentes dos Estados Unidos. O público lotava o pequeno ateliê teatral, situado em

um antigo armazém na Rua 14, para assistir gratuitamente às suas improvisações coletivas. Um exercício do Open Theater realizado por Jean-Claude van Itallie, *Interview* (Entrevista), tornou-se parte da peça American Hurrah, quando a peça estreou no Pocket Theatre em 1966. Em 1969 o Open Theater realizou *Fim de Partida* de Samuel Beckett, com Chaikin desempenhando o papel de Hamm e Peter Maloney como Clov, na Cité Universitaire em Paris, e em 1970 na Penitenciária Grasslands – realizando o desejo de Chaikin em apresentar para públicos que eram culturalmente diferentes do público tradicional. Em 1970-1971 o Open Theater apresentou Terminal de Susan Yankowitz, cujo tema é a reencarnação, excursionando internacionalmente com a produção - inclusive no Festival de Artes de Shiraz no Irã (1971) -, bem como em muitas prisões, inclusive de segurança máxima, dos EUA e no Canadá. Seus últimos espetáculos foram *Mutation* e *Nightwalk*, criações coletivas. O Open Theater funcionou por cerca de dez anos. Durante a sua trajetória explorou os elementos teatrais criando uma estética pessoal e questionando as formas estabelecidas do teatro e sua função. Atuou em teatros, mas também em igrejas, armazéns, universidades e prisões. A razão de ser do Open Theater foi a tentativa de realizar um tipo de teatro oposto às insatisfatórias tendências do teatro oficial contemporâneo. Open Theater terminou em 1973, porque, segundo Chaikin, estava em perigo de tornar-se uma instituição. Apesar de ter obtido muito sucesso de crítica, Chaikin disse: "Eu conheci raros casos em que a reflexão de um crítico sobre atores, diretores e escritores expandiu ou incentivou seus talentos. Eu conheci casos em que, degradando ou elogiando, o crítico esmagou ou desencorajou a inspiração criativa".

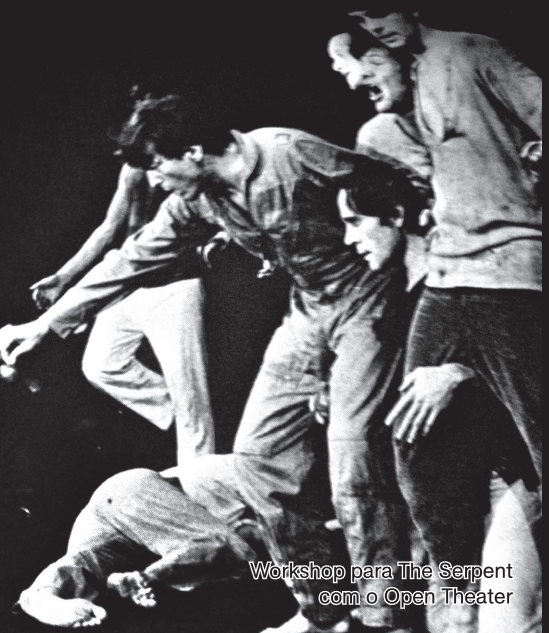
Seu primeiro trabalho após o fim do Open Theater foi em colaboração com o dramaturgo Robert Montgomery: *Electra*, uma versão com três personagens do mito *Electra* com Michele Collison (do grupo de Peter Brook) no papel-título, Paul Zimet como Orestes, e Shami Chaikin, irmã de Joe, como Clitemnestra. O trabalho foi um sucesso de crítica em Nova Iorque e mais tarde foi apresentado em faculdades nos Estados Unidos com Tina Shepard no papel-título.

Em 1977 Chaikin formou uma companhia experimental de workshop chamada *The Winter Project*, que incluía os membros do núcleo do Open Theater, entre outros. Em *The Winter Project*, Chaikin propôs e participou de experiências sobre a fronteira entre vida e morte, o ator como performer/contador de histórias. Sua produção *O Dybbuk* (do folclore judeu, que significa quando a alma de uma pessoa morta se apossa do corpo de uma pessoa viva) no Public Theater em 1977-78 foi, até certo ponto, influenciada por essas pesquisas. Chaikin tinha uma estreita relação de trabalho com Sam Shepard e juntos eles escreveram as peças *Tongues* (Línguas) e *Savage/Love* (Selvagem/Amor), que estrearam em São Francisco no Magic Theatre.

Atormentado durante toda a sua vida por uma doença cardíaca crônica, em 1984 durante a sua terceira cirurgia de coração aberto, sofreu um acidente vascular cerebral. O acidente vascular cerebral o deixou gravemente afásico. No começo, ele mal era capaz de falar, mas se recuperou o suficiente para dirigir, escrever e até mesmo atuar durante mais duas décadas. Chaikin trabalhou incansavelmente para recuperar sua capacidade de compor seus pensamentos em discurso coerente. Seu trabalho pós-AVC é um testemunho de que a sua vontade não deixou diminuir o seu processo criativo e para o papel salva-vidas do teatro em sua vida. Um ano após o AVC Chaikin voltava a atuar na peça *A Guerra No Céu*, criada por ele e Sam Shepard. Em 1994, eles publicaram o livro *Cartas e Textos* (1972-1984), cuja epígrafe é a última linha de um dos poemas de Brecht: "Você pode fazer um novo começo com o seu último suspiro."

Chaikin era um especialista em Samuel Beckett. Ele adaptou *Texts for nothing* (Novelas e Textos para Nada) com Steven Kent, que o dirigiu em um espetáculo solo baseado neste material e foi apresentado no Public Theater em Nova Iorque, no Roundhouse Theatre em Londres, no American Center em Paris e em Toronto. Chaikin dirigiu uma série de peças de Beckett, incluindo *Fim de Partida* no Manhattan Theatre Club e *Dias Felizes* no Cherry Lane Theater.

Joseph Chaikin morreu em 22 de junho de 2003 em plena atividade, neste ano dirigiu *Medeia* na Califórnia, *Broken Glass* de Arthur Miller em Atlanta, e estava realizando audições para a encenação de *Tio Vânia* de Tchecov na Filadélfia.



Workshop para The Serpent
com o Open Theater

Workshop para The Bible
com o Open Theater

Chaikin recebeu seis prêmios Obie Awards, incluindo um por Lifetime Achievement (Realização de Vida), e duas bolsas Guggenheim.

Seu livro *A Presença do Ator* foi publicado pela primeira vez em 1972 pelo Theatre Communications Group e uma segunda edição foi publicada em 1991. Baseado em suas experiências com os atores, o livro inclui notas com exemplos, fotografias e exercícios das produções do Open Theater, e registra as ideias de Chaikin sobre o teatro como ferramenta de transformação social. Em 2010, ele foi introduzido, a título póstumo, no American Theatre Hall of Fame (uma espécie de corredor da fama do teatro americano).

BIBLIOGRAFIA

JANUZELLI, Antonio, **A Aprendizagem do Ator**, Editora Ática S.A., São Paulo, 1992.

FAVROD, Charles-Henri, **Le Théatre**, Hachett, Paris, 1976.

JOTTERAND, Franck, **El Nuevo Teatro Norteamericano**, Barral, Barcelona, 1971.

Qual é o processo de formação de um ator?

Chaikin - O ator sofre um processo que inclui três etapas: 1) Condicionamento pelo ambiente; 2) Intenção que deseja transmitir; 3) Forma de expressão eleita. As escolas de atores, além de ensinar a comportar-se em cena, devem ensinar a interpretar as experiências vividas. Mas essas escolas nos ensinam a considerar unilateralmente as expressões de tristeza e alegria. A vida não é assim. As coisas são confusas e complexas; numa mesma cidade, existem pessoas que celebram a vida e ajudam ao próximo e outras que crêem que vida é um crime. Um ator deve compreender a perplexidade da dicotomia, não só mediante à análise visível desse fenômeno, mas também mediante sua ação dramática.

Quantos tipos válidos de teatro existem?

Chaikin - O teatro está, por uma parte, com o que cada um está de acordo ideologicamente. Algumas pessoas são de opinião que deve-se atuar nas ruas e representar peças políticas. Outros opinam que o bom teatro é aquele que se relaciona mais diretamente com a emoção a nível orgânico. E ainda outras, opinam que o teatro deve operar a nível psicológico, fazendo-nos compreensíveis nossos medos, nossas lágrimas ou nossos sonhos. Para mim, o bom teatro é aquele que estabelece uma dialética entre todos esses fatores. Crítica orgânica temperamental e psicologicamente autêntica. Uma peça de teatro não pode ser um manifesto, porque será vazia.

O que diferencia o teatro do cinema?

Chaikin - Nossas vidas se relacionam sempre com o conceito de "tempo", onde nunca podemos esquecer a perspectiva histórica nem a influência de qualquer ato presente; sem dúvida podemos deixar que o passado ou o futuro sabotem nosso presente. "Em qualquer momento temos em nós a totalidade de nossa vida", diz Pirandello. Em nossa sociedade localizamos o presente como uma lembrança antecipada do futuro. Ao contrário do cinema, o elementar no teatro é a "presença atual". Atuar é manifestar visivelmente partes de nós mesmos, sem separar nossa mente de nossas vísceras. Como artistas, somos veículos que possibilitam a manifestação das ideias formalmente, através de nossas sensações. A responsabilidade do artista reside, para mim, não na fidelidade a algumas ideias, mas na fidelidade às intuições respectivas e às sensações provocadas pela plateia. O artista que utiliza sua arte para recrutar adeptos a sua ideologia, está atuando como vendedor. O fundamental na arte é a liberdade.

Qual é a função do teatro?

Chaikin - Para mim, é fazer um mapa das circunstâncias humanas e um mapa inclui diferentes países, diferentes cidades e diferentes estados. Em cada lugar se produz alimentos diferentes e as pessoas deveriam ir ao teatro para experimentar essas circunstâncias, sejam elas quais forem. Para mim o teatro é um modo de afirmar alguma coisa, mesmo que essa afirmação seja uma afirmação da morte, como no caso de Terminal. E para mim, a união de uma comunidade com suas diferentes imaginações e sensibilidades, é um modo de afirmação. Uma das coisas que eu gostaria que o teatro se convertesse, é num porta-voz das diferentes partes da natureza humana que até agora não tiveram narrações que incluíssem experiências comuns, experiências compartilhadas e experiências isoladas.

(Trechos da entrevista com Joseph Chaikin publicada em Novos Rumos do Teatro, Salvat Editora do Brasil, 1979)

mestres do teatro contemporâneo

O LEGADO ARTÍSTICO DE LINO ROJAS

Valmir Santos*

Compartilhamos nesta edição da Cavalo Louco parte de nossa pesquisa em torno da biografia e da obra do diretor e dramaturgo peruano Lino Rojas (1942-2005)[1]. Debruçamo-nos sobre documentos do arquivo pessoal e do acervo do grupo teatral que ele idealiza e inspira desde o primeiro sopro, o Pombas Urbanas, gestado, nascido, criado e radicado na região leste de São Paulo faz 24 anos. Além da prospecção material, focamos em entrevistas presenciais com artistas, amigos, familiares e personalidades que convivem com Rojas quer na cidade em que chegou em 1975 quer na capital peruana, Lima, sua terra natal.

O trabalho de campo na cidade-berço soma encontros com sobrinhos, uma tia, diretores de teatro, atores, colegas e professores da faculdade que ele frequenta no final dos anos 1960. Os depoimentos ajudam a compor uma linha de tempo até então desconhecida em sua totalidade pelos brasileiros que contracenaram com sua amizade ou são receptores das criações do diretor morto aos 62 anos, vítima de sequestro.

Nosso desafio é recompor minimamente os 33 anos vividos por Lino Rojas em seu país de origem antes de aportar no Brasil para atravessar outros 29 anos até o desfecho

[1] O autor foi contemplado pelo Programa de Bolsas de Estímulo à Produção Crítica em Artes/Teatro, iniciativa da Fundação Nacional de Artes, Funarte/ Ministério da Cultura.

trágico a que, infelizmente, qualquer cidadão está sujeito em consequência da violência urbana.

Um dos aspectos mais instigantes dessa incursão é constatar a participação ativa de Rojas junto ao grupo Cuyac, Cultura e Rebelión, um coletivo de estudantes e trabalhadores que atua entre 1971 e 1978, em plena ditadura militar (1968-1980) deflagrada pelo general Juan Velasco Alvarado. Tempos de resistência e militância. Nos quatro anos que precedem a vinda definitiva para o Brasil, Rojas distancia-se dos estudos de artes cênicas e se junta aos colegas dessa causa em atividades nas dependências da Faculdad de Medicina da Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

O ápice dessa empreitada são as exibições de filmes no cineclube local e também alcançam, concomitantemente, os bairros mais populares de Lima que recebem o cinema político, sobretudo oriundo de países como Rússia e Vietnã, além de montagens teatrais amadoras com integrantes do Cuyac.

A expressão quéchua "cuyac" designa "el que ama", aquele que ama. Trata-se de referência ao poeta Edgardo Tello (1942-1965), militante intelectual assassinado pelo regime quando conta 23 anos e vem estudar filosofia em Cuba. Tello pertence ao Ejército de Liberación Nacional do Peru (ELNP) e é executado em 17 de dezembro de 1965, nas montanhas Ayacucho. As forças militares matam o guerrilheiro. Seus poemas perpetuam.

Quem preside o Cuyac é Tito Fernandez Jeri, hoje um renomado cirurgião plástico em seu país. Ele recorda de Rojas como um artista carismático, um rapaz que contemporiza quando os ânimos ficam mais acirrados, os conflitos internos em termos de táticas e estratégias adotadas. Em vez de pegar em armas, ação extremista adotada por guerrilhas em vários contextos de exceção em países da América do Sul, para ficar num quintal do planeta, os ativistas do Cuyac exercem papel distinto: veem na arte uma ponte concreta para estimular a consciência crítica e a transformação diante da realidade que enfrentam. Guerrilha cultural, em suma.

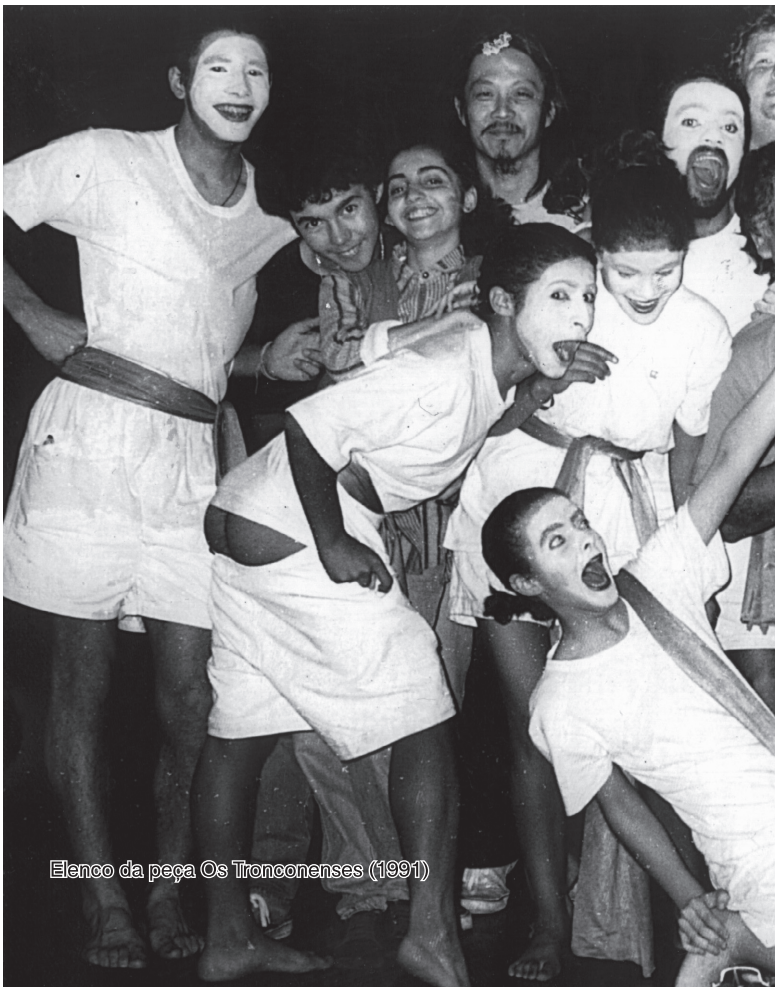
O diretor Miguel Rubio Zapata, do Grupo Cultural Yuyachkani, em atividade há 42 anos, guarda como primeira lembrança de Rojas justamente a sua sensibilidade humanista ao recitar poemas vietnamitas naqueles anos em que o mundo assiste à tomada do país asiático pela enésima invasão a cargo de tropas norte-americanas.

Tal defesa incondicional da arte como signo de mudanças de realidades vai acompanhar toda a trajetória teatral de Rojas. É o que determina sua disponibilidade em trabalhar junto a jovens moradores de São Paulo quer no âmbito estudantil, em agremiações da Universidade de São Paulo (USP) e da Universidade Estadual Paulista (Unesp), quer em comunidades da zona leste paulistana, tendo como público-alvo adolescentes e crianças – terreno fértil para o florescimento do grupo Pombas Urbanas em 1989.

Recuamos pouco mais de duas décadas desse marco para encontrar Lino Rojas matriculado no final dos anos 1960 em cursos livres do então Instituto Nacional Superior de Arte Dramática, Insad, fundado em 1946. Eis um aluno entusiasta que ocupa o chamado Teatrinho, palco com cerca de oito metros de boca de cena por cinco metros de profundidade, um espaço diminuto diante de plateia para pouco mais de cem pessoas. É pisando esse mesmo tablado, em 2009, que o professor de cenografia e adereços Arthuro Villacorta rememora a devoção da turma de Rojas para com exercícios e ensaios em torno de duas obras de Anton Tchekhov, *Tio Vânia* e *A gaivota*.

Nos mesmos corredores daquela instituição, rebatizada nos anos 1970 Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, Ensad, outra colega de turma do diretor, a atriz Maura Serpa, encontra-se lecionando e também puxa da memória o período de formação em que tem a chance de sorver as palavras e pensamentos de alguns chamados mestres da história do ofício na América Latina. Caso do diretor e dramaturgo uruguaio Atahualpa del Cioppo (1904-1993), que passa algumas semanas em Lima para partilhar bagagem como integrante e um dos fundadores do Grupo El Galpón, fundado em 1949 em Montevidéu. Idem para o colombiano Enrique Buenaventura (1925-2004), do Teatro Experimental de Cali, o TEC, precursor da criação coletiva no continente.

Localizada no Parque de la Exposición, um complexo arquitetônico dotado de jardins e inaugurado em 1872, a atual Ensad conserva o piso de madeira em boa parte dos corredores, além de fotos de ícones do teatro mundial emolduradas nas paredes. Os estudantes convivem diuturnamente com os olhares em preto e branco de Shakespeare, Molière, Ibsen, Tchekhov, Stanislavski, etc. Junto à secretaria, localiza-



Elenco da peça Os Tronconenses (1991)

mos pelo menos cinco folhas que registram atas de exame de Rojas em cursos livres de dicção, maquiagem, prática cênica e movimento cênico nos idos de 1968 e 1969.

Com formação autodidata já bem fornida para lhe despertar o senso crítico – ele está com 25 anos quando a média dos colegas de turma recém passou à maioridade –, o futuro diretor e dramaturgo esquiva-se da pedagogia formal da instituição. Acha-a demasiado maçante nas convenções teóricas. Prefere, assim, frequentar os cursos especiais. Interesse-lhe, naquela etapa da existência, agregar habilidades práticas.

No campo das relações familiares, o grau de parentesco mais próximos dele no Peru são uma tia e três sobrinhos. Os pais e irmãos de Rojas estão mortos. Na passagem por Lima, convivemos um pouco com dois sobrinhos, Juan Carlos Diaz Paredes e Santiago Antonio Rojas Sanchéz. Ambos são os principais cicerones a nos guiar pelas características do tio artista e brincalhão que guardam nas lembranças. A mãe de Paredes, Julia Paredes Gorbalan, casada com Juan Diaz Perez, um dos irmãos de Rojas, também nos ajuda a resgatar o passado apesar de seus 88 anos.

Dedicamos uma manhã inteira a conhecer a casa onde Rojas passou a infância e a adolescência no bairro La Parada, distrito de La Victoria, região central limenha. A moradia conjugada assemelha-se mais a um cortiço. Ali convivem vários integrantes de uma mesma família, entre cômodos e passagens estreitas interligando umas casas às outras. Hoje, esse cenário está modificado, apesar de conservar suas paredes originais. Os cômodos são adaptados como oficinas de costura sublocadas. Trata-se de uma das centenas de pontos comerciais no agitado centro têxtil em que se tornou o La Parada, equivalente aos bairros paulistanos do Bom Retiro ou do Brás. No mesmo local conhecemos o Mercado Minorista, o mercadão em que a mãe de Rojas, Teófila, ocupa o box 914 para vender especiarias e manter o sustento da família no início da década de 1950, sempre vestindo avental com bolsos largos na frente. Uma mãe coragem que marca profundamente a visão de mundo do caçula Lino Rojas Perez. Homem que também constrói família brasileira, casado com Maria Teresinha Figueiredo, de quem se separa depois, e pai de Daniel e Diego.

Semeando asas em São Miguel

Conhecemos o dono do sotaque "portunhol" que formou gerações de mulheres e de homens para a vida. O autor destas linhas faz um dos cursos de iniciação ao teatro no bairro de São Miguel Paulista, na Oficina Cultural Luiz Gonzaga. Sabemos das bases sociais e ideológicas que estão na gênese do coletivo fundado na zona leste em outubro de 1989. Fizemos parte da fase amadora nos primeiros três anos do núcleo. Testemunhamos a capacidade peculiar desse criador em produzir sínteses poéticas em cena, com ênfase na ação física. Rimos das incorreções políticas de seu teatro de rua sem concessões. É patente o pendor para a fala sem papas na língua em encontros públicos, sobretudo aqueles inerentes à classe teatral, os rompantes com desafetos, a sem-cerimônia ao retirar-se da plateia quando um espetáculo não o comunica a que veio.

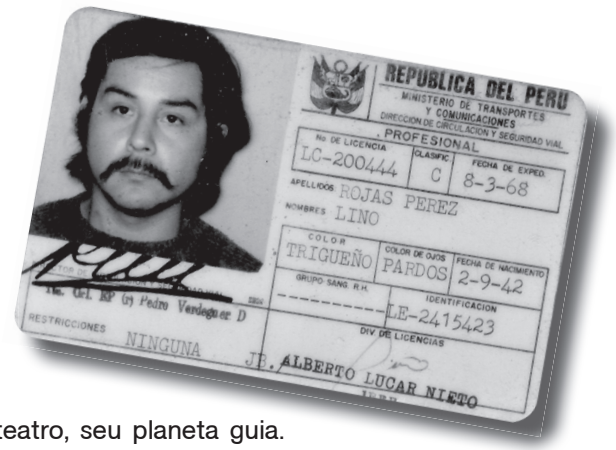
No hiato da fundação em São Miguel à fixação em Cidade Tiradentes, dois distritos populosos da cidade, o Pombas Urbanas "morou" em outras regiões, em direção a oeste ou ao centro. A sobrevivência nas franjas de São Paulo não impede o grupo de carimbar passaporte para o circuito teatral de espaços antológicos como o Teatro Brasileiro de Comédia, o TBC, ou cumprir roteiro de espaços públicos de referência como Praça da Sé, Minhocão, Boulevard São João e Avenida Paulista.

Lino Rojas é um caminhante enamorado da cidade. Adora flanar pelas ruas dos bairros onde mora, como Jaguaré e Itaim Bibi, na zona oeste. Tem dileção pelo centro agitado, onde as figuras errantes ou deslocadas resultam seres invariavelmente francos e lúcidos em seus estados de alteridade. "Uma arte de mendigos superiores", no dizer do dramaturgo francês Jean Genet (1910-1986). "O teatro está na rua", repete o artista peruano, observador contumaz que encontra interlocutores de toda sorte para nutrir sua escrita para a cena; para os poemas guardados que chama carinhosamente por "elefantes"; para os esboços de roteiros cinematográficos que nem sempre pousam no papel e são transmitidos à roda de atores através da oralidade. Esse griot metropolitano encoraja seus aprendizes/discípulos a olhar para as ruínas de um galpão distante de tudo – a depender do ponto de vista míope – e enxergar o futuro em que se encontram.

Pisar o Centro Cultural Arte em Construção em Cidade de Tiradentes, inaugurado há dez anos, é experiência fundamental para entender a biografia do núcleo artístico e do homem que o insufla. Entre as paredes externas grafitadas do caixotão de 1.600 m² erguido num barranco da Avenida dos Metalúrgicos, na Cidade Tiradentes, nos arrabaldes, deparamos com uma vasta arena interna, de pé-direito alto, propícia aos números circenses que por lá também se ensinam. À direta, fica o Teatro Ventre de Lona, nome simbolicamente sublinhado por luzinhas coloridas como a fazer jus ao título homônimo da montagem que pode ser considerada a obra-prima de Rojas, do final da década de 1990.

O imponderável é uma constante de sua obra. Em peças como *Os tronconenses* (1991), *Funâmbulo* (1993) e *Ventre de lona* (1998) o real e o imaginário colidem, infiltram-se, sobrepõem-se, retroalimentam-se. No primeiro texto, as crianças são os únicos moradores de uma cidade inventada. Nela, vivem os papéis de adultos ou delas mesmas diante de acontecimentos ora líricos ora dilacerantes, como a brincadeira de pular cordas, a fome e a loucura. Já o segundo e o terceiro textos imprimem adaptações umbilicais de um ensaio de Genet, *Le funambule* (1957), no qual o dramaturgo marginal critica os pares do teatro por sua "trivialidade", "falta de cultura" e "tolice". A dramaturgia híbrida de Rojas conta a história de uma criança abandonada à porta de um velho teatro. Ela é cuidada pelos fantasmas de artistas que o habitam, extensão da carne e do espírito do ofício.

Rojas gostava da autodefinir-se ator. Antes de tudo, ator. É dessa perspectiva que mira a arte ancestral. Um diletante ao lado da equipe com que trabalha. Não salvaguarda hierarquia. Práxis coletiva. Os insights vêm por meio de sonhos, de imagens trasbordantes do dia a dia. Anota as ideias em caderninhos, guardanapos. Partilha tudo com o grupo. Os jovens atores o ajudam a mediar a língua, por assim dizer. Em sua fala, Rojas não faz questão de valorizar o espanhol de berço, tampouco se preocupa em aperfeiçoar o português do Brasil ao pé da letra. O "portunhol" é sua



pátria e o teatro, seu planeta guia.
Estimula os artistas do Pombas Urbanas a conquistar autonomia não só nos quesitos organização e produção, mas no exercício mais apurado da dramaturgia, da direção, dos figurinos, do aprendizado de um instrumento. É generoso na transferência de conhecimento, nada de caixa-preta. Isso explica muito da força hercúlea que o grupo demonstra ao vivenciar o luto e tocar em frente, com ímpeto, determinação e carinho o projeto do Centro Cultural Arte em Construção.

As convicções artísticas, comunitárias e institucionais são alicerçadas com gana em Cidade Tiradentes. Não é fácil manejá-las. Um parâmetro recente do jogo de cintura é demonstrado por Adriano Mauriz, Marcelo Palmares, Paulo de Carvalho, Juliana Flory e Marcos Khaju – a plataforma-base do grupo – na condução das três demandas citadas há pouco e exigidas à beça durante a aventura do projeto *El Quijote*, em 2009, que envolve uma centena de pessoas no marco de lançamento da Red Latinoamericana de Teatro en Comunidad. Representantes de 16 coletivos vindos de dez países cumprem residência artística por 20 dias no galpão. O compromisso: montar a versão do colombiano Santiago García, cofundador do Teatro La Candelaria, para o clássico de Cervantes sob direção de César Badillo, um ator magnetizante da trupe de García. Foi uma passagem histórica constatar a simbiose de culturas tão distintas em torno de Quixote e Sancho, o cavaleiro andante e seu escudeiro, solidários no embate ideal versus realidade. Para o triunfo daquele sobre esta, importa o meio, não os fins. E tem sido assim ao longo dos tempos humanos entre o céu e a terra: o teatro move seus amantes tal qual Dulcinéia em relação ao Cavaleiro da Triste Figura. Donde intuímos que cada coletivo enfrenta as injustiças do mundo conforme os desígnios que os trazem até aqui. Lino Rojas lega os seus com coragem e beleza.

Lino Roajs em diálogo numa das comunidades de SP

***Valmir Santos** é jornalista com atuação em reportagem, crítica e pesquisa teatral desde 1992. Criador do site www.teatrojornal.com.br.

Grupo Folias d'Arte

Dagoberto Feliz*

Quando o email do ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ chegou sentimo-nos, NÓIS aqui do FOLIAS, muito felizes. Pela simples razão da lembrança de parceria.

Podendo parecer Romântico, no atual momento, isso era exatamente o que necessitávamos: certezas de PARCERIAS. Certeza de futuras conversas. Certeza de histórico.

A partir do email convidando para um artigo reflexivo sobre o FOLIAS lembrei-me imediatamente de um artigo escrito para o nosso CADERNO DO FOLIAS que não chegou a ser publicado: uma suposta carta endereçada ao nosso querido amigo/dramaturgo/filósofo/irmão/cidadão REINALDO MAIA precocemente falecido.

Podendo parecer prolixo peço licença para reproduzir aquele texto escrito em 2011.

Lá vai.

São Paulo, setembro de 2011

Querido Maia,

Olá, resolvi te escrever somente agora. Daqui a pouco você vai entender a razão. Mas, antes de mais nada, quero dizer que não estou demente em escrever para você. Sei o que estou fazendo. Ou pelo menos acho que sei.

Há algum tempo atrás em um espetáculo que dirigi sobre a Araci Côrtes escrevi, no programa, uma carta a ela. É claro que eu sabia, e todo o público também sabia, que ela já não estava mais de corpo presente entre nós, mas foi a forma que eu encontrei de justificar a minha encenação. O espetáculo chamava-se PRÁ VOCÊ QUE ME ESQUECEU*. Falava das velhas atrizes de Revista Brasileira que foram esquecidas. Falava da nossa falta de memória no Brasil. Enfim... eu gostava muito do espetáculo. Acho que você não assistiu. Não me recordo. Ah... também fiquei chateado porque você não viu a encenação de* MEDÉIA, A MULHER-FERA *que nós montamos aqui no FOLIAS em cima do conceito do "homem-cordial". Aquela sugestão sua sobre essa discussão em nossas relações ainda dá pano para manga. Sei que lhe falei sobre a utilização do seu texto com três Medeias mas os deuses do Teatro resolveram me colocar na fria de ter que decidir sem a sua opinião completa. Fazer o quê? Montamos e também gosto do que acontece em cena. Ah... e parece que os atores também gostam de fazer. Ah... e mais incrível ainda é que o público também aprecia... vai saber, né?*

Mas na verdade a razão específica dessa carta é: RESOLVEMOS nós, da GERÊNCIA DO FOLIAS (quem está atualmente sou eu, Danilo, Carlão, Nani, Patrícia e Val - coloquei nessa ordem por puro acaso), pois bem, RESOLVEMOS cada um escrever um texto para ser colocado no CADERNO DO FOLIAS aquele que você tão bem cuidou enquanto estava no seu ofício de artista. Resolvemos isso e estamos com a "batata quente" na mão! Dúvidas muitas e vontades todas.

A pergunta principal é: - Será que seis artistas não acostumados ao hábito da escrita, ainda mais para o CADERNO DO FOLIAS*, que era um dos seus xodós, vão dar conta dessa tarefa tão bem cuidada por você anteriormente?*

Revendo edições anteriores encontramos artigos de gente muito, mas muito especializada, que não citarei para não fazer uma lista enorme e tampouco correr o risco de esquecer alguém pela minha memória de 50 anos (sim já estou com essa idade...nem parece, né?).

Sei que infelizmente você não poderá me responder diretamente, mas queria MUITO dividir com você esse momento, diria quase histórico, de novas responsabilidades.

Nós, que lemos o seu livro O ATOR CRIADOR*, agora sim nos vemos pela sua falta nessa posição obrigatória. De pegar o próprio leme e navegar. O leme de cada barquinho e o desse naviozão que você conhece que é o equipamento chamado GALPÃO DO FOLIAS.*

Ah... novidade também!!! Saiu o alvará de funcionamento do FOLIAS!!! A Prefeitura de São Paulo nos permitiu abrirmos as portas. Legal, né? Aquela denúncia anônima até que serviu para alguma coisa então... Continuamos não sabendo quem foi o e/ou a filha-da-puta que ligou para a fiscalização para dizer que éramos clandestinos. Olha só! Estamos legalizados agora. Salve o politicamente correto! Nos sentimos mais cidadãos a partir do HABITE-SE.

Bem... desculpe, desviei o assunto. Voltando. Tentaremos assim.

Cada um dos atuais gerentes escreverá o que sua percepção mostra sobre o projeto MIRAR ADELANTE. Estamos acreditando que o juntar de todas as opiniões, conscientes e responsáveis artisticamente na individualidade, se transformem em um núcleo artístico coeso e profícuo que permita dar qualidade ao CADERNO DO FOLIAS.

Bem, pode perceber que a Utopia continua nos rondando...

Tenho que dizer que às vezes nos falta uma decisão política. Um grito seu.

Tivemos há pouco tempo um acontecimento da ocupação da Funarte que não soubemos como agir. Simplesmente isso. Não soubemos.

Com o advento do FACEBOOK (quando você partiu ele não estava tão em moda quanto agora) estava eu na minha casa quando alguém, que realmente não me recordo ao escrever estas mal traçadas linhas, me falava através de uma janelinha que chama bate-papo (olha que peculiar...) - Hei, Dago, vem para cá! Estamos aqui na Funarte! Você acredita que dei uma desculpa qualquer e não respondi o que eu tinha vontade. Falei que estava com um problema no meu joelho esquerdo (o que realmente era verdade... acabei operando o menisco agora no final de agosto), mas que desejava que tudo rolasse bem. Olha só a "cordialidade" ainda mal resolvida em mim. Minha vontade era na verdade falar que eu me sentia invadido por alguém que eu não conhecia direito, que não sei o que produz, quem não sei exatamente quem é, chegar para mim através de uma janelinha e me pressionar a ir a qualquer lugar que seja. Fiquei sem ação. Dividi isso com os companheiros de gerência e cada um a seu modo também se sentia um pouco desse jeito.

Nós, FOLIAS, que éramos tão atuantes politicamente, estávamos agora numa posição de recuo? Será isso? Acho que não.

Acho talvez, que perdemos a ingenuidade...

Aprendemos, com a idade, a bater somente quando existe uma real possibilidade de mudança.

Estamos um pouco sozinhos também. Montamos a programação do espaço este ano pensando muito nisso. Quem são nossos parceiros? Já sabemos quando e a quem nos unirmos em relação a políticas culturais públicas, mas quem está dialogando conosco em cena? Chamamos gente de outros grupos para elencos, o LUÍS ANTONIO GABRIELA que é um espetáculo do Nélson Baskerville com uma moçada linda, AS TRÊS VELHAS com dona Maria Alice Vergueiro e seu Luciano Chirolli... e estamos encontrando e continuamos à cata. Com quem conversamos em cena? A Mostra desse ano traz um povo de fora também. Continuaremos a tentar.

E como nós já dizíamos lá no seu e nosso BABILÔNIA...

(...) quando as sombras avançam na noite o remédio é aldear (...)

Bem... esses são nossos pensamentos atuais. Um pouco confusos, mas muito intensos. Acho que isso é bom. Queremos e esperamos que esse CADERNO DO FOLIAS *tenha um mínimo da sua RADICALIDADE, do seu senso de JUSTIÇA e um tudo de VOCÊ.*

Lembrando a Araci Côrtes, no que depender de nós todos que te amávamos, não deixaremos que este Brasil "cordial" apague você da MEMÓRIA dele.

Saudades muitas
Um beijo na boca
Dago

Isso posto...

Passados dois anos e meio, eis a nova conjuntura:

- Continuamos a honrar nossos antepassados. Acreditamos ser isso imprescindível. Discutir com seus conceitos. Isso nos deixa, a todos nós, vivos e presentes.

- Continuamos na busca de um TEATRO que exista criticamente junto ao público.

- Não existe mais aquela gerência. Existe agora, em nova utopia, um número grande de atores-criadores que, conversando, apontam os novos caminhos.

- Retornamos a agir mais politicamente.

- Aprendemos a lidar com o Facebook. Tem até nos auxiliado, e muito, na contramão das mídias tradicionais e retrógradas.

- Estamos em movimento. O nosso mais recente espetáculo *FOLIAS GALILEU* coloca isso em cena.

- Receberemos mais e mais grupos PARCEIROS em nosso GALPÃO DO FOLIAS.

E para terminar vai agora, não uma carta. Vai um bilhetinho:

Querido Maia e todos os leais parceiros.
Resistimos... estamos juntos... nós e vocês todos.
Um beijo. Na boca. De língua.
Dago

Este artigo foi escrito, AINDA, somente por uma pessoa.

São Paulo, 15 fevereiro de 2014

***Dagoberto Feliz** (um dos atores-criadores do FOLIAS)

Espetáculos do grupo:

PASSOU POR AQUI Dramaturgia: Carlos Francisco e Bruno Perillo - Direção: Val Pires - Galpão do Folias - São Paulo - novembro/2013

FOLIAS GALILEU Dramaturgia: Grupo - Direção: Dagoberto Feliz - Prêmio APCA de Melhor Direção - Galpão do Folias - São Paulo - abril /2013

A SAGA MUSICAL DE CECÍLIA DESDE PRISCAS ERAS ATÉ OS DIAS DE HOJE... Dramaturgia: Carlos Francisco - Direção Danilo Grangheia - Galpão do Folias - São Paulo - março/ 2012

A DÓCIL Dramaturgia: Dagoberto Feliz/ Pedro Mantovani - a partir da novela A Dócil, de Dostoievski - Direção Pedro Mantovani - Galpão do Folias - São Paulo - julho/2010

ALGO DE NEGRO Dramaturgia de Thiago Mendonça - Direção Carlos Francisco - Espetáculo de Rua - Maceió - AL - Agosto de 2010

MEDIDA POR MEDIDA de William Shakespeare - Direção Val Pires-Tradução e adaptação de Fábio Brandi Torres - Galpão do Folias - SP - Julho / 2010

ÊXODOS - O ECLIPSE DA TERRA Textos Bruna Bressani, Danilo Grangheia, Flávia Tavares, Ieltxu Martinez Ortueta, - Joana Matei, Jorge Louraço, Patricia Barros, Val Pires e Oficina de escrita com Jorge Louraço. - Direção Marco Antonio Rodrigues - Galpão do Folias - SP - Janeiro / 2010

MEDEIA - A MULHER FERA De Reinaldo Maia - Direção Dagoberto Feliz - Galpão do Folias - SP - Setembro / 2009

NUNZIO De Spiro Scmone - Direção Danilo Grangheia - Galpão do Folias - SP - Julho / 2009 -

CARDENIO De Stephen Greenblat e Charles Mee - Direção Marco Antônio Rodrigues - Galpão do Folias - SP - Junho/ 2009

QUERÔ - UMA REPORTAGEM MALDITA Texto de Plínio Marcos - Direção Marco Antonio Rodrigues - Galpão do Folias - SP - Janeiro/2009

CABARÉ DA SANTA Texto de Reinaldo Maia e Jorge Louraço - Direção de Dagoberto Feliz - Galpão do Folias- SP -Março/2008

ORESTÉIA, O CANTO DO BODE A partir da obra de Ésquilo - Direção de Marco Antonio Rodrigues - Galpão do Folias - SP - Junho de 2007

Espetáculo indicado ao Prêmio Shell/2007 - Categorias: Melhor ator ,Iluminação e direção musical - PREMIO VILLANUEVA DE LA CRITICA TEATRAL CUBANA Novembro de 2009

EL DIA QUE ME QUIERAS - Texto de José Ignacio Cabrujas - Direção Marco Antonio Rodrigues - Galpão do Folias-SP - Fev. 2005

Espetáculo indicado ao Prêmio Shell/2005 - Categorias: Direção, direção musical e atriz. - Ganhador do Shell 2005 - direção musical

O CARA QUE DANÇOU COMIGO - Texto de Mário Bortolotto - Direção Marco Antonio Rodrigues - 2005

O BANHO - Texto e direção de Reinaldo Maia - Galpão do Folias - Setembro / 2004

NADA MAIS FOI DITO NEM PERGUNTADO De Luís Francisco Carvalho Filho - Direção Ailton Graça, Atílio Beline Vaz, Bruno Perillo, Carlos Francisco, Dagoberto Feliz, Gabriel Carmona. Teatro Jardim São Paulo - Maio/ 2004

OTELO De William Shakespeare - Direção Marco Antonio Rodrigues - Galpão do Folias - São Paulo -junho/2003

5 Indicações ao Prêmio Shell 2003 - ganhador de Melhor Direção e Cenografia - Vencedor do Prêmio APCA 2003 - Melhor Espetáculo

PÁSSARO DA NOITE De José Antônio de Souza - Direção Roberto lage - 2002

LAS MUCHACHAS Concepção e Direção Dagoberto Feliz - 2002

SINGLE SINGERS BAR - Roteiro e direção Dagoberto Feliz - 2002

FRANKENSTEIN - Adaptação e Direção Reinaldo Maia - Galpão do Folias - 2002

BABILÔNIA de Reinaldo Maia, direção Marco Antônio Rodrigues - Projeto Residência Externa - Oficina Cultural Oswald de Andrade- Secretaria de Estado da Cultura.

Galpão do Folias - 2001 - Indicação Prêmio Qualidade Brasil 2001

A MALDIÇÃO DO VALE NEGRO - de Caio Fernando Abreu e Luis Arthur Nunes - Direção de Dagoberto Feliz - Teatro Galpão do Folias - 2001

PAVILHÃO 5 - Texto e direção de Reinaldo Maia - Teatro Galpão do Folias - 2001

HAPPY END - de Elizabeth Hauptmann (Dorothy Lane) - Músicas de Kurt Weill e Bertolt Brecht - Direção de Marco Antônio Rodrigues - co-produção de Folias d'Arte e Grupo TAPA - 2000

TRONODOCRONO - Espetáculo para crianças de Gabriela Rabelo e José Rubens Siqueira - Direção de Dagoberto Feliz - 2000

SURABAYA, JOHNNY! - Show Musical com canções de Kurt Weill e Bertold Brecht - Traduções de Lilian Blanc - Roteiro de Reinaldo Maia, e Marco Antônio Rodrigues Direção Marco Antônio Rodrigues - co- Produção de Folias d'Arte e Grupo TAPA - 1999

FOLIAS FELLINIANAS - de Reinaldo Maia - Direção Marco Antônio Rodrigues - Prêmio Estímulo Flávio Rangel - Indicações: Prêmio Mambembe - Atriz, Ator Coadjuvante e Figurino - 1998

CANTOS PEREGRINOS - de José Antônio de Souza - Direção Marco Antônio Rodrigues - 1997

Indicação Prêmio Shell Autor - Prêmio Mambembe Direção (Conjunto da Obra)

VERÁS QUE TUDO É MENTIRA - Adaptação de Reinaldo Maia para o romance de Theòphile Gautier - Capitão Fracassi - Direção Marco Antônio Rodrigues

Sala São Judas - Prêmio Mambembe: Figurino - Indicação Prêmio Shell: Direção - Produção: Clara Luz Produções - 1995-1996

ESPECIAL

ELFRIEDE JELINEK... DEIXEM A OBRA FALAR

Pascal Berten*

Quando escrevo peças de teatro, eu não tento colocar no palco personagens que agem de forma psicológica. Isso, eu acho, fica reservado para o filme. Eu aumento (ou reduzo) minhas figuras ao tamanho super-humano, eu crio figuras de terror, imponentes, mas sem vontade própria, já que elas têm que vencer em uma posição de destaque. O absurdo da situação teatral – se observa algo num palco – exige este exagero das personagens. Eu tento colocar no palco tipos, figuras que carregam um significado, mais ou menos no sentido das peças didáticas de Brecht. Uma técnica literária que eu utilizo, é a montagem. Numa peça, eu alcanço diferentes níveis linguísticos, ao pôr na boca das minhas personagens depoimentos que já existem. Eu não tento criar seres arredondados com erros e fraquezas, e sim, polêmica, contrastes fortes, cores duras, pintura em preto e branco; um tipo de xilogravura. Digamos que vou cortando com um machado, para que não cresça mais grama onde minhas figuras passaram. (JELINEK, 1984)

A escrita de Elfriede Jelinek se alimenta das tradições literárias dos clássicos até a contemporaneidade. Ela radicalizou e condensou tanto os discursos do feminismo, do anticapitalismo e do antifascismo, como as técnicas da escrita experimental. Jelinek fala da violência, do sexo, da degradação das mulheres, dos crimes do fascismo, da herança do fascismo, fala da Áustria, da guerra, da economia, do poder manipulador da mídia, fala da fala, da filosofia, da música e dos artistas, fala dos mitos clássicos e triviais. Sua obra literária abrange quase todos os gêneros – poesias, romances, contos, peças teatrais, releituras, ensaios, artigos, traduções, peças radiofônicas, roteiros – com uma linguagem lúdica e cruel. Jogar com a língua, na tradição da crítica linguística (Grupo de Viena), para criar um linguajar artificial e desvendá-lo como tal ao mesmo tempo. Paradoxalmente, ela enfrenta o vazio e os automatismos da comunicação interpessoal através da fala obsessiva, deixando claro, porém, que apesar do fluxo interminável de palavras, há algo que não se pronuncia e que não pode ser pronunciado.

É óbvio que incluo algo meu na técnica da montagem, para que a tendência da peça, sua missão política, fique clara. Eu, como autora, vou esclarecendo a obra em direção a uma afirmação. Mas a maioria das coisas já foi dita muitas vezes, e é desnecessário inventar algo que foi dito em outro lugar de forma muito melhor. Tudo deveria corresponder a um estilo de encenação próprio, tipificante, que quase nunca foi usado nas minhas peças. Eu vejo pelo menos *Nora* como desenvolvimento do teatro brechtiano com os meios modernos da literatura, os meios da cultura pop dos anos 50 e 60, que também consistem nisso, pôr lado ao lado material existente – puro ou misturado com algo próprio, extraído do seu contexto – para alcançar uma conscientização de situações e do estado das coisas. Os surrealistas já trabalhavam de forma parecida. O fascismo cortou radicalmente as técnicas experimentais da arte na Alemanha e, assim, se abre um grande vão na tradição da literatura de língua alemã. (idem)

Crítica ao Capital

Elfriede Jelinek nasce em 1946 na Áustria. Durante mais de 15 anos ela estuda forçadamente música e aprende a tocar 5 instrumentos – do órgão à viola – experiência que deixará marcas em sua vida e futura obra literária. Aos 21 anos publica seus primeiros poemas, depois passa a escrever romances (*A pianista*, *Desejo*, e outros) e, em 1977, lança sua primeira peça teatral: *O que aconteceu depois que Nora abandonou seu marido ou pilares das sociedades*. É uma releitura marxista e feminista do drama *A casa de bonecas* (1879) do norueguês Henrik Ibsen, que trata da correlação entre emancipação e economia. A crítica da peça não se dirige apenas à desigualdade entre os gêneros, mas liga a opressão da mulher a mecanismos generalizados da sociedade capitalista. A peça exemplifica, através de posturas divergentes das figuras femininas, que a emancipação não se tornará realidade sem uma mudança radical das relações de poder econômicas e políticas. Enquanto *Nora* representa uma emancipação burguesa, altamente idealizada, as trabalhadoras defendem as ideias socialdemocratas de melhorias sociais, porém, sem tocar nos fundamentos da violência. Ambos os partidos são suscetíveis ao extremismo que se abastece no discurso do radicalismo de esquerda, na ideologia fascista e na socialdemocracia. Esta fusão de opostos se torna possível porque não há reflexão política verdadeira por parte dessas figuras, apenas a reprodução de uma fraseologia preconcebida, a evocação de mitos triviais e políticos (veja Desconstrução do mito). Somente a trabalhadora Eva, única heroína positiva em toda a obra literária de Jelinek, demonstra um olhar esclarecido sobre a conexão de emancipação e economia, questionando as imagens preestabelecidas da mulher e da hierarquia social. Confrontar-se com a recepção marxista de Hegel, levou Jelinek a discutir a relação "senhor-servo" ao longo de sua obra, descrevendo os processos formativos de identidade e estruturas de dominação.

Início da peça *O que aconteceu depois que Nora abandonou seu marido ou pilares das sociedades*, 1977:

Nora: Eu não sou uma mulher que foi abandonada pelo seu marido, senão uma que abandonou por conta própria, o que é mais raro. Eu sou Nora da peça homônima de Ibsen. No momento estou fugindo de uma situação emocional confusa para uma profissão.

Diretor de recursos humanos: Você pode estudar minha posição e ver que a profissão não é uma fuga, e sim uma entrega vital.

Nora: Mas eu ainda não quero entregar a minha vida! Eu

almejo a minha realização pessoal.

Diretor de recursos humanos: Você possui experiência em alguma atividade?

Nora: Eu sou treinada em educar e cuidar de velhos, fracos, deficientes, doentes e também crianças.

Diretor de recursos humanos: Só que nós aqui não temos velhos, fracos, deficientes, doentes ou crianças. Nós possuímos máquinas. Diante de uma máquina, o ser humano tem que se tornar um nada, somente depois, ele pode ser tornar algo. Eu, porém, escolhi desde o princípio o caminho mais árduo para uma carreira.

Nora: Eu quero me desfazer desta imagem de cuidar dos outros, esta pequena convicção me acompanha. Que bonitinho como a cortina se destaca das paredes escuras com cara de negócios! Somente agora, que eu me libertei do meu casamento, reconheço que até os objetos inanimados possuem uma alma.

Diretor de recursos humanos: Empregadores e pessoas de confiança têm que proteger e promover o desenvolvimento pessoal dos empregados. Você tem diplomas?

Nora: Meu marido certamente teria me dado um diploma de boa dona de casa e mãe, mas eu estraguei tudo no último segundo.

Diretor de recursos humanos: Exigimos diplomas alheios. Você não conhece estranhos?

Nora: Não. Meu marido me desejava caseira e fechada, porque a mulher nunca deve olhar para os lados, e sim para dentro de si ou para cima, onde está seu marido.

Diretor de recursos humanos: Ele não era um representante legal, como eu por exemplo.

Nora: Ele era representante, sim! De um banco. Eu lhe aconselho a não endurecer-se como ele no seu cargo.

Diretor de recursos humanos: A solidão que existe lá no alto da montanha, sempre gera endurecimento. Por que é que você deu o fora?

Nora: Eu queria me transformar de um objeto em um sujeito através do trabalho. E talvez eu possa, através da minha pessoa, trazer um raio de luz para esta fábrica escura.

Diretor de recursos humanos: Nossas instalações são claras e arejadas.

Nora: Eu quero levantar a dignidade humana e o direito ao livre desenvolvimento da minha personalidade.

Diretor de recursos humanos: Aqui você não vai levantar absolutamente nada, porque precisa das duas mãos para coisas mais importantes.

Nora: O mais importante é que eu me torne um ser humano.

Diretor de recursos humanos: Aqui empregamos apenas seres humanos; uns mais, outros menos.

Processos de Escrita

A obra (pós)dramática de Jelinek se torna cada vez mais complexa, mais adversa ao teatro e suas tradições de encenação. Quando, em 1984, ela ainda afirma buscar um sentido direto e trazer ao palco personagens representantes de classes, gêneros e valores, a cada nova peça suas figuras vão perdendo mais os contornos. Pouco a pouco, a estrutura convencional do texto teatral se dilui até o ponto de apresentar meramente uma avalanche de palavras. A presença de monólogos ou diálogos cede lugar a enormes campos de textos que contêm uma pluralidade de vozes de tempos e lugares distintos. Esta forma de texto se origina nas técnicas de citação, colagem e montagem usadas ao extremo pela autora. Baseado em um constante questionamento do conceito autorial e do ato criador do artista, seus textos relacionam matéria extraída dos mais diversos contextos. Ela mesma, em reação a críticas de outros autores, denominou suas peças como dramas parasitários. Os princípios de sua obra se alimentam principalmente da cultura pop e trash, do mundo publicitário e televisivo e dos movimentos políticos.

A partir dos anos 80, entram discursos filosóficos e psicológicos que passam a ser completados pela transposição parcial da cultura erudita e o resgate de mitologias tradicionais. A inserção dos retalhos textuais acontece de forma fluída, desfigurada e na sobreposição dos textos originais. Independente da fonte, a intertextualidade de Jelinek visa desmascarar a língua como produto de uma hegemonia cultural, política e econômica de uma sociedade capitalista patriarcal. O uso da montagem deriva das práticas da vanguarda dos anos 1920, do movimento Dada, da dramaturgia de Brecht. Porém, o método crítico de Jelinek não se constitui pela contraposição e denúncia do dito, e sim, através da mimese e extrapolação em forma e conteúdo. O processo de citação e montagem se orienta muito mais nos experimentos literários dos seus conterrâneos J. N. Nestroy e Karl Kraus, como ato de produtividade negativa. Descaracterizar a fala ao levá-la até a última consequência ou literalidade, expondo artificialidade e vazio. Os resultados são “uma mostra terrível do nosso falar corrompido. Eles expõem e desmascaram todas as infecções ideológicas, todas as intenções agressivas da língua comum e da erudita.” (Konstanze Fliedel, em Jelinek-Handbuch, p. 61, 2013). O trabalho intertextual de Jelinek significa mudanças drásticas para o seu teatro. A demonstração do discurso substitui, na maioria das vezes, a tradicional narrativa dramática e o jogo entre personagens. As rubricas tornam-se provocação e sátira para os encenadores tradicionais e seus estabelecimentos. Inicialmente, as figuras que Jelinek cria ou insinua não são muito mais do que elas falam. Elas são, como as figuras de Kraus, “frases com duas pernas”. Com a radicalização de sua dramaturgia, Jelinek começa a dissolver a relação direta entre personagem e fala, criando uma polifonia que emana do tecido textual, e propõe uma simultaneidade de vozes e coros. Aqui se celebram o encontro de vozes de tempos e locais diferentes, e não é raro perceber a presença das vozes dos mortos. São as manifestações fantasmagóricas de uma passado não superado que penetram o presente.

Trecho inicial de *A morte e a donzela V (A parede)*, 2003:

1° Ato

Sylvia e Inge matam um animal macho (um carneiro). Elas arrancam os testículos e passam o sangue no próprio corpo. Tudo deve parecer muito arcaico e cruel, ao contrário da fala! Com o decorrer, seus vestidos não prestam mais e as mulheres têm que trocar de roupa. Ingeborg veste um traje folclórico e botas de montanhismo, Sylvia um maiô dos anos 50, mas também botas de montanhismo.

A repartição dos textos é definida, mas as pessoas podem se duplicar ou triplicar, os parágrafos significam pausas no falar e não servem para diferenciar as duas figuras Sylvia e Ingeborg, as duas representam muitas outras. Só que desta vez, Senhor Chefe, Senhora Chefa, você tem que seguir ao menos as linhas gerais das indicações para as ações cênicas que eu defini, porque desta vez são parte do texto. Eu sinto, mesmo.

Te acalma. Não é Urano, de quem estás arrancando o sêmen junto ao canal onde ele se banha, para tornar-nos férteis. E tu não és Cronos, que simplesmente joga o bagulho no mar ou na buceta da sua mãe ou sei lá onde, e tu não és a espuma onde a carne imortal pode se banhar à vontade, e sobretudo, tu não és Afrodite que está saindo de lá neste momento, direto para a tempestade de flashes fotográficos, para isso tu não tens corpo. Espero que a natureza logo se acalme. Não faço ideia porque é que ela se exaltou tanto. Pode vir qualquer um pelo mar e distribuir o sêmen sem a nossa ajuda, simples assim, quanto ele quiser. Não fomos nós. Nunca dá em nada, quando nós fazemos algo. Nem quando usamos uma foice, sai algo. Comida para os coelhinhos talvez, mas nada mais.

Feminismo

A Morte e a Donzela I – V, os dramas de princesas escritos entre 1999 e 2002, discutem as imagens e conceitos do feminino presentes na sociedade. As princesas são figuras lendárias ou reais, como as escritoras Inge(borg) Bachmann e Sylvia (Plath), ícones do movimento feminista dos anos 60 e 70. *A Morte e a Donzela V (A Parede)* oscila entre a ação cênica de um ritual de sacrifício e a reflexão sobre a mulher e sua projeção social. Alusões e inversões da filosofia ocidental de Platão a Heidegger, da psicologia de Freud e Lacan, referências mitológicas e literárias (de J. W. v. Goethe, Christa Wolf, Marlen Haushofer, Plath, Bachmann) e o próprio conceito de escrita, como meio ou remédio para a razão e a memória, constituem os elementos fundamentais do texto. Em uma entrevista sobre a obra e vida de Bachmann, Jelinek observa o grande desprezo que toda a produção feminina enfrenta. Escrever, portanto, assim como toda produção artística, significa para a mulher um ato de transgressão. Transgressão dos limites demarcados pelo domínio masculino. Ainda assim, a autora admite que a consequência desse ato é a apropriação de um eu masculino pela autora. Mesmo sendo uma voz feminina, ela se concretiza, de fato, como voz masculina. Pois, não saberia nem definir o que é feminino, em uma cultura tão patriarcal. Menos ainda, o que seriam produtos estéticos femininos. O homem pode ser ele mesmo, quando produz arte. A mulher tem que transgredir. Diferente do homem, ela precisa decidir entre arte e viver. Para Jelinek, a cisão causada pela usurpação de um eu masculino e a existência como mulher, perpassa a obra de toda artista. Engajada no movimento, ao mesmo tempo guardava uma distância crítica, principalmente às manifestações que queriam ver no feminismo uma simples inversão do mundo masculino. A sensibilidade, o olhar interior, a conexão com a natureza e os elementos, para ela não passam de imagens preconcebidas do feminino, ou seja, um mito, constituindo uma nova identidade limitadora.

Os Dias de Crítica Feminina em Berlim queriam demonstrar a conexão entre o mito da grande mãe criadora e a uma hostilidade enraizada e original a tudo que é intelectual. A mulher gera o corpo da criança, o homem acrescenta a razão. Por isso, a razão é ruim (…) Festejaram Margot Schroeder, que dizia, que amava seus seios murchos. Não festejaram Gisela Steinwachs, que, em seu trabalho, traçou uma linha de Marx, que pôs Hegel da cabeça aos pés, a [Sulamith] Firestone, que havia posto Engels de pé – do trabalho como mercadoria, da apropriação da força de trabalho humana (e dos próprios seres humanos) até as mulheres vistas como mercadoria e sua apropriação pelos homens como força motriz da sociedade. Festejaram Margot Schroeder, quando disse que amava suas varizes. Não gostavam da sátira, provavelmente, porque ela não-sente-como-tu-a-dor. A sátira não sofre. Talvez os poemas possam sofrer melhor, porque são mais bonitos. Beleza tem que sofrer. Talvez as mulheres sofram porque são belas. (JELINEK, 1976)

Ulrike Maria Stuart

Deconstrução do mito

Decisivo para a obra de Jelinek foi a recepção das teorias do filósofo Roland Barthes, especialmente o trabalho *Mitologias* (1964). No ensaio *A inocência sem fim* (1970), ela explicita o mito como afirmação apolítica e não histórica. Como Barthes, ela se nega a reconhecer a história como processo natural e a consequente imutabilidade do estado das coisas. Na definição semiológica, Barthes diferencia a linguagem do objeto – transitiva, política, transformadora – da metalinguagem – que visa fixar uma imagem do mundo, ou seja, criar um mito. Com as palavras de Jelinek: "o oprimido faz o mundo, ele possui a linguagem ativa política (transitiva), o opressor conserva a linguagem, sua expressão e o mito (em forma de gesto generalizado intransitivo)". A transição da linguagem do objeto para a metalinguagem é como a conversão do significado em forma. A imagem engessada perde todas as referências sociais e políticas. Desde então, Jelinek trabalha na desconstrução dos mitos, que, na compreensão da autora, abrangem os âmbitos trivial, social, cultural e histórico. Como mencionado anteriormente, mimese e desfiguração são as ferramentas utilizadas na sua batalha contra o mundo contemporâneo e sua linguagem. Material que Jelinek possa usurpar não falta, e, gentil e educada como ela é, encontram-se poucas obras dela que não contenham um agradecimento aos seus colaboradores, entre eles: Eurípides, Hitler, Nietzsche, Mussolini, Wilde, a mídia, Hölderlin, Chamisso, Freud, Barthes, Benjamin, Ovídio, a TV, Ésquilo, Signer, muitos blogs, Lessing, Goebbels, Moshammer, Sófocles, Schleyer, Marcuse, o Evangelho segundo Mateus, revista Der Spiegel, Goethe, Heidegger, Homero, *eu mesma*, outros.

Trecho de *Ulrike Maria Stuart (drama de rainhas)*, 2006

(…) Tu ficaste com ela no quarto com a porta trancada, mamãe, por horas, o que é que vocês fizeram lá dentro por tanto tempo, silêncio, só silêncio, a gente sabe?! Conosco tu nunca ficaste, sempre com essa mulher, apenas! Foi uma experiência nova para ti, que bom para ti, podes guardá-la bem como um tesouro, até que eles vão cuidar de ti, 24 horas. Sempre nos deixaste do lado de fora, porque não éramos igual a ti, estávamos abaixo de ti, mas não como oprimidos. Agora tu mesma vês a desvantagem: Não tens mais filhos, Medeia. Porque a gente não te visita mais, mas só porque assim tu pediste! Tu não es Medeia, cujos filhos sobrevivem, bem feito. Por que perseguiste o teu objetivo por um caminho tão terrível, mamãe? Por que estavas sempre ausente, quando precisávamos de ti? Porque tu não cuidaste de nós? Por quê? Por que é que as nossas conversas nunca tomaram o rumo desejado? Se perdiam no escuro? Mamãe! Porque é que a gente se perde no escuro, assim como tu, só que diferente. Ah, como queria eu ter vivenciado os aparatos repressivos ideológicos, mas esta posição ofensiva só se ofereceu para ti, nós não tivemos escolha. Senão, a ilegalidade poderíamos ter escolhido. Se tu soubesses que trinta anos depois a ilegalidade estaria extinta, se é que alguém se lembra ainda que ela existiu, somente seria permitida para o capital, as *offshores* fazem festa em praias maravilhosas, onde o sol nunca se põe, não para seus inimigos que para sempre estarão sem pátria, sem jamais ter alcançado zona liberta, quem sabe, como tu terias escolhido neste caso. Talvez todos teríamos ido *offshore* como o dinheiro, na sua floresta bonita, pula de árvore para árvore, nunca atacado por nenhum predador, porque o próprio dinheiro é o animal mais veloz, nunca alcançado por ninguém, e se prolifera até na sujeira, que os pobres fazem e que a nossa gente apenas respira, porque não sabem fazer nada melhor com ele, porque não se deixa domar, o animal. Mas vocês, digam como Gramsci dizia, a gente nem gosta tanto disso, vocês não entendem, o Gramsci já está nos trinta, não nos seus, nos do século, para menos que séculos ele não se presta, nem a gente se presta, e daí, não importa quando, na prisão, morta, tu, mamãe, dizes, agora se evoluiu, todos evoluíram, tu estas louca! Gramsci já não era guerrilheiro, e se fosse, estaria na floresta como o capital, sim, ele teria se juntado ao dinheiro, na verdade o revolucionário quer estar entre vencedores, mas não te preocupes, ele nunca está. Tu mesma sabes, mamãe, lá na floresta tudo é muito mais bonito, quem não vai querer passar as férias ali, sem slogans pseudo-comunistas para as massas, silêncio apenas e, de novo, vocês não escutam, gritos dos animais que se alimentam do capital, que caiu dos outros animais, se alimentam um do outro no esterco, nem olha o que ou quem está comendo, pois é, lá serve para alguma coisa, o capital, pelo menos algo, para que se entenda que é algo que não contribui em absolutamente nada para o movimento trabalhista alemão.

(…)

Não se preocupem: Eu mesma vou me julgar, só não sei por quem, por quê, antes eu sabia essas coisas, agora não sei mais, tanto faz, eu pego uma corda emprestada e vou me julgar, sim, eu faço, ninguém tem que fazer isso por mim, bem cedinho vão me encontrar, morta pendurada na grade da janela esquerda da cela, o rosto virado para a porta da cela, nunca tem médico quando se precisa de um, é típico, mas agora, seis minutos depois, ele vem correndo, Dr. Helmut Henck, de repente ele tem pressa e constata que este corpo, que apesar de tudo é meu e será meu, mesmo quando não for mais que um saco de ossos, mesmo quando não esteja mais vivo, totalmente frio já, além disso os livores cadavéricos deformam-no, parece nojento, sorte que eu não preciso ver, ainda assim me deixam pendurada até às dez e trinta, porque estão coletando vestígios e pela última vez tiram fotos daquela que há meses, há anos, está pendurada em qualquer lugar, qualquer agência de correios, qualquer posto de polícia, qualquer serviço público, todos me conhecem, posso dizer sem exagerar, só que não eram as fotos mais recentes, as que estão fazendo agora são as mais recentes e as últimas, para que precisam, se já estamos nas mãos deles!

Textos para o teatro

- *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften,* 1977. O que aconteceu depois que Nora abandonou seu marido ou pilares das sociedades
- *Clara S, eine musikalische Tragödie,* 1981. Clara S, uma tragédia musical
- *Burgtheater. Posse mit Gesang*, 1982. Burgtheater. Farsa com canto
- *Krankheit oder Moderne Frauen. Fast ein Stück,* 1984. Doença ou mulheres modernas. Quase uma peça
- *Begierde und Fahrerlaubnis (Eine Pornographie),* 1986. Desejo e licença de conduzir (Uma pornografia)
- *Der Wald,* 1987. A floresta
- *Präsident Abendwind. Ein Dramolett, sehr frei nach Johann Nestroy,* 1988. Presidente Abendwind. Um microdrama, bem livre a partir de Johann Nestroy
- *Wolken. Heim,* 1990. Nuvens. Casa
- *Totenauberg,* 1991
- *Raststätte oder Sie machens alle. Eine Komödie,* 1994. Paradeiro ou tudo mundo está fazendo. Uma comédia
- *Stecken, Stab und Stangl. Eine Handarbeit,* 1995. Pau, bastão, vara. Um trabalho manual
- *Ein Sportstück,* 1998. Uma peça de esporte
- *er nicht als er (zu, mit Robert Walser),* 1998. ele não como ele (para, com Robert Walser)
- *Erlkönigin,* 1999
- *Der Wanderer,* 1999. O Peregrino
- *Das Schweigen,* 2000. O Silêncio
- *Ich liebe Österreich,* 2000. Eu amo a Áustria
- *Das Lebewohl (Les adieux),* 2000. O adeus (Les adieux)
- *Körper und Frau. Claudia,* 2001. Corpo e mulher. Cláudia
- *In den Alpen,* 2002. Nos alpes
- *Das Werk,* 2002. A obra
- *Prinzessinnendramen (Der Tod und das Mädchen I – V),* 1999 – 2003. Dramas de princesas (A morte e a donzela I – V)
- *Bambiland,* 2003
- *Irm sagt: / Margit sagt:,* 2004. Irm diz: / Margit diz:
- *Babel,* 2005
- *Ulrike Maria Stuart. Königinnendrama,* 2005. Ulrike Maria Stuart. Drama de rainhas
- *Parsifal: (Laß o Welt o Schreck laß nach),* 2006. Parsifal: (Passe ó mundo ó susto passe)
- *Am Abfluss des Wörtersees,* 2006. No esgoto do lago das palavras
- *Über Tiere,* 2006. Sobre animais
- *Rechnitz (Der Würgeengel),* 2008. Rechnitz (O Anjo que enforca)
- *Die Kontrakte des Kaufmanns. Eine Wirtschaftskomödie,* 2009. Os contratos do comerciante. Uma comédia bancocrática
- *Aber sicher!,* 2009. Com certeza!
- *Das Werk / Im Bus / Ein Sturz,* 2010. A obra / No ônibus / O desabamento
- *Winterreise,* 2011. Viagem invernal
- *Kein Licht,* 2011. Sem luz
- *FaustIn and out. Sekundärdrama,* 2012. FaustIn and out. Drama secundário
- *Die Straße. Die Stadt. Der Überfall,* 2012. A rua. A cidade. O assalto
- *Schatten (Eurydike sagt),* 2012. Sombra (Eurídice diz)

Referências

Theaterstücke/Elfriede Jelinek, Ute Nyssen (ed.), Hamburg, 1992
Elfriede Jelinek, Marlies Janz (ed.), Stuttgart, 1995
Text + Kritik n° 117, Heinz Ludwig Arnold (ed.), München, 2007
Jelinek-Handbuch, Pia Janke (ed.), Stuttgart, 2013
página web: • www.elfriedejelinek.com
entrevista: • www.youtube.com/watch?v=wRjBtRi2E5s
bibliografia: • www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/jelinek/
www.elfriede-jelinek-forschungszentrum.com

***Pascal Berten** é bailarino e atuador da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz.

Nora

OIGALÊ

COOPERATIVA DE ARTISTAS TEATRAIS

Hamilton Leite*

No ano de 2014 a Oigalê Cooperativa de Artistas Teatrais completa 15 anos de atividades teatrais ininterruptas, de pesquisa, apresentações, seminários, oficinas, debates, participação em mostras e festivais, entre outras atividades.

Durante estes anos foram mais de 1.300 apresentações e muitos quilômetros percorridos, em 18 estados brasileiros, Uruguai, Argentina e Portugal. Entre os dez espetáculos montados durante esta década e meia, três espetáculos são de sala e sete de teatro de rua.

A Oigalê surgiu em 1999, com a montagem de *Deus e o Diabo na Terra de Miséria*, uma farsa gaudéria para teatro de rua, adaptada do Cap. XXI do livro *Dom Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes. O espetáculo resgata a figura do contador de causos através do teatro de rua, viajando no universo da cultura gauchesca, buscando também referências na literatura latino-americana e na literatura oral de causos do Uruguai, Argentina e do Rio Grande do Sul.

A criação musical, assim como nos demais espetáculos, foi composta especialmente para o espetáculo, sendo executada ao vivo pelos atores, tendo como instrumentos principais gaita teclado, bombo legüero, cavaquinho e castanholas.

O espetáculo resgata a cultura gaúcha, unindo assim a figura do artista mambembe ao contador de causos. Buscando assim uma pesquisa histórica da região pampiana, diferenciando-se do tradicionalismo e buscando uma dramaturgia própria para o teatro de rua, uma estética nativista de uma farsa gaudéria.

O Baile dos Anastácio

Em março de 2000 a Oigalê participou do Festival de Teatro de Curitiba – na programação paralela FRINGE, mesmo assim foi aclamada pela crítica e público como o melhor espetáculo de teatro de rua, abrindo assim as portas para outros festivais e mostras pelo Brasil a fora.

Em abril de 2000 a Oigalê foi convidada para o FIT São José do Rio Preto, onde ganhou 11 prêmios na categoria teatro de rua, e FIT Belo Horizonte. Lançou o *I Corredor Cultural de Teatro de Rua*, um formato de circulação pelo país ficando mais tempo na estrada e conseguindo fazer um número maior de apresentações, oficinas, debates e seminários, de forma a otimizar a logística e participar de Festivais e Mostras em sequência.

Com a ideia de uma trilogia para o Teatro de Rua, veio *Mboitatá – A Verdadeira História da Cobra de Fogo dos Pampas*, espetáculo este que passou por vários formatos para contar a lenda de Simões Lopes Neto.

Ao mesmo tempo ainda em 2001 a Oigalê propôs a ocupação cultural do teatro de Arena com uma programação variada de música, poesia, dança, teatro, leituras dramáticas, oficinas e a montagem do espetáculo *Cara Queimada*, do dramaturgo alemão Marius Von Mayenburger, com trilha sonora da banda Ultramen.

É a partir desta experiência de ocupação que a Oigalê chegou ao Hospital Psiquiátrico São Pedro em dezembro deste mesmo ano. Procurou a direção do Hospital, pois várias atividades culturais já haviam sido realizadas nesta instituição, como: Bienal do Mercosul, apresentações teatrais, filmes, entre outras.

A ideia era uma ocupação, tornando assim dois dos pavilhões antigos (5 e 6) uma ocupação cênica para ensaios, confecção de figurinos, cenários e adereços; oficinas e debates; mostras e intercâmbios.

A proposta foi ampliada e aberta para mais grupos de teatro de Porto Alegre, se tornando assim referência de ocupação e resistência do primeiro condomínio cênico dentro de um hospital psiquiátrico no Brasil até os dias de hoje.

Em 2002 a Oigalê montou o primeiro espetáculo de teatro de rua, já com sede no HPSP: *O Negrinho do Pastoreio*, baseado na lenda de João Simões Lopes Neto, que chegou para fechar a *Trilogia Pampiana*.

Esta lenda, de certa forma, conta a história de muita gente, de vários povos, que até hoje são oprimidos e submetidos a condições inumanas pelos grandes senhores que se sentem donos deste mundo. E mostra de forma histórica e marcante que o estado do Rio Grande do Sul foi um estado escravagista e de maus tratos a esta raça e muitas outras, que a mão de obra escrava serviu muito para a economia da região e foi extremamente subjugada.

Com a estreia deste espetáculo foi lançado o CD *Trilogia Pampiana*, um registro da trilha sonora original dos três espetáculos com músicas e letras de Gustavo Finkler e Jackson Zambelli. Atualmente o CD está esgotado, mas pode ser baixado gratuitamente em *www.oigale.com.br*. Esta é uma contribuição e registro à dramaturgia musical para o teatro de rua.

Com quatro espetáculos em repertório, as viagens para o interior e para outros estados foram crescendo e a Oigalê tornando-se uma referência para o teatro de rua nacional.

No ano de 2005 foi montada *A Máquina do Tempo*, concebida na estrutura de arena para apresentações ao ar livre ou em espaços alternativos. Tem como objetivo principal trabalhar a necessidade emergencial do uso racional dos recursos naturais, através da necessidade de reverter situações já estabelecidas.

Em 2006 foi a estreia de *Uma Aventura Farroupilha*, texto de Moacyr Scliar que marcou o retorno da Oigalê às salas teatrais, com ênfase no teatro de sombras, uma pes-

Miséria Servidor de Dois Estancieiros

quisa que surgiu no desejo do coletivo e que optou-se pelo teatro em um horário onde todas as faixas etárias pudessem apreciá-lo.

O espetáculo mostrou de forma crítica a Revolução Farroupilha, suas contradições e seus principais personagens históricos, mantendo a característica de executar a trilha sonora ao vivo.

Em 2008 o grupo estreia o espetáculo de teatro de rua *Miséria Servidor de Dois Estancieiros*, uma farsa gaudéria livremente adaptada do clássico da commedia dell'arte *Arlequim, Servidor de Dois Amos* de Carlo Goldoni. Continuidade da saga de Miséria, personagem anti-herói, que depois de não conseguir entrar nem no céu e nem no inferno no primeiro espetáculo de teatro de rua do grupo, fica vagando pelo pampa e decide ir para a cidade grande trabalhar para dois patrões sem que eles saibam. É no meio destas confusões, trapalhadas e trocas de patrões que se dão as peripécias de Miséria na capital.

A estrada se tornou uma prática e o grande número de apresentações, um treinamento contínuo do fazer teatral de rua. Com *Miséria Servidor de Dois Estancieiros* a história se repete e a trajetória de vários estados do país se torna rotina em Festivais e Mostras, porém nunca deixando de apresentar nas ruas, praças e parques de Porto Alegre.

Em 2009 a Oigalê lançou o DVD *Oigalê Uma Década de Teatro*. De volta à sala, deu continuidade à pesquisa do teatro de sombras. A opção neste novo espetáculo foi navegar pelo mundo das fábulas, realizando uma adaptação de um clássico literário do premiado autor e ilustrador Claudius Ceccon: *Era uma vez... Fábulas Políticas*, com o espetáculo de teatro para toda a família *Era uma vez... Uma Fábula Assombrosa*.

Foram abordadas questões pontuais como a destruição da natureza e as relações de poder, além de trabalhar a moral "às avessas". Característica marcante do livro de Claudius. Com este espetáculo houve a continuidade do trabalho de pesquisa do grupo mesclando o teatro de sombras ao trabalho do ator. A trilha sonora basicamente instrumental, composta especialmente para o espetáculo, aprofundou uma das características importantes do processo de pesquisa que é a execução da trilha sonora ao vivo pelos próprios atores, desta vez em formato de banda.

Em 2010 o grupo através de seleção pública recebeu o patrocínio do Plano Petrobras Cultural que possibilitou a pesquisa de campo em 13 cidades do pampa gaúcho e sete cidades da Argentina e Uruguai, onde apresentou o espetáculo *O Negrinho do Pastoreio* e ficou alguns dias em cada

Era uma vez... uma fábula assombrosa

Deus e o Diabo na Terra de Miséria

cidade para viver, ouvir, anotar, gravar, fotografar e registrar um extenso material, e uma vivência ímpar com muitas e variadas pessoas e situações.

Muitos museus, bibliotecas, campos, monumentos, cemitérios, bailes, exposições, jantas deram muitas informações. Depois de catalogar, ler muitos livros, ver 15.000 fotos e ver mais de 120 horas de gravação, a história elegida pelo grupo foi *O Baile dos Anastácio* onde contou com a parceria na dramaturgia de Luis Alberto de Abreu. O espetáculo de teatro de rua estreou na Usina do Gasômetro em outubro de 2012 e circulou por vários estados do Brasil.

Em 2013 o grupo estreou *Circo de Horrores e Maravilhas*, uma farsa baseada nos tradicionais circos dos horrores do início do século passado, que exibiam pessoas "diferentes" como objetos de diversão.

O espetáculo reflete sobre a exclusão, de uma forma divertida e poética. A barbada, a gigante, as siamesas, são algumas das atrações internacionais que descortinam suas histórias. Mulheres que evidenciam a superação de dificuldades, frequentemente vividas por aqueles que não se enquadram nos padrões de normalidade impostos pela sociedade.

A base do treinamento e prática da Oigalê nestes últimos anos tem se dado na rua e na estrada. No ano de 2013 foram 114 apresentações, além de oficinas, ensaios, debates, seminários, encontros entre outros, e cerca de 40.000 km percorridos por este Brasil. Atualmente a Oigalê está com seis espetáculos em repertório, todos de teatro de rua, e tem uma extensa programação de seus 15 anos. Visite *www.oigale.com.br*.

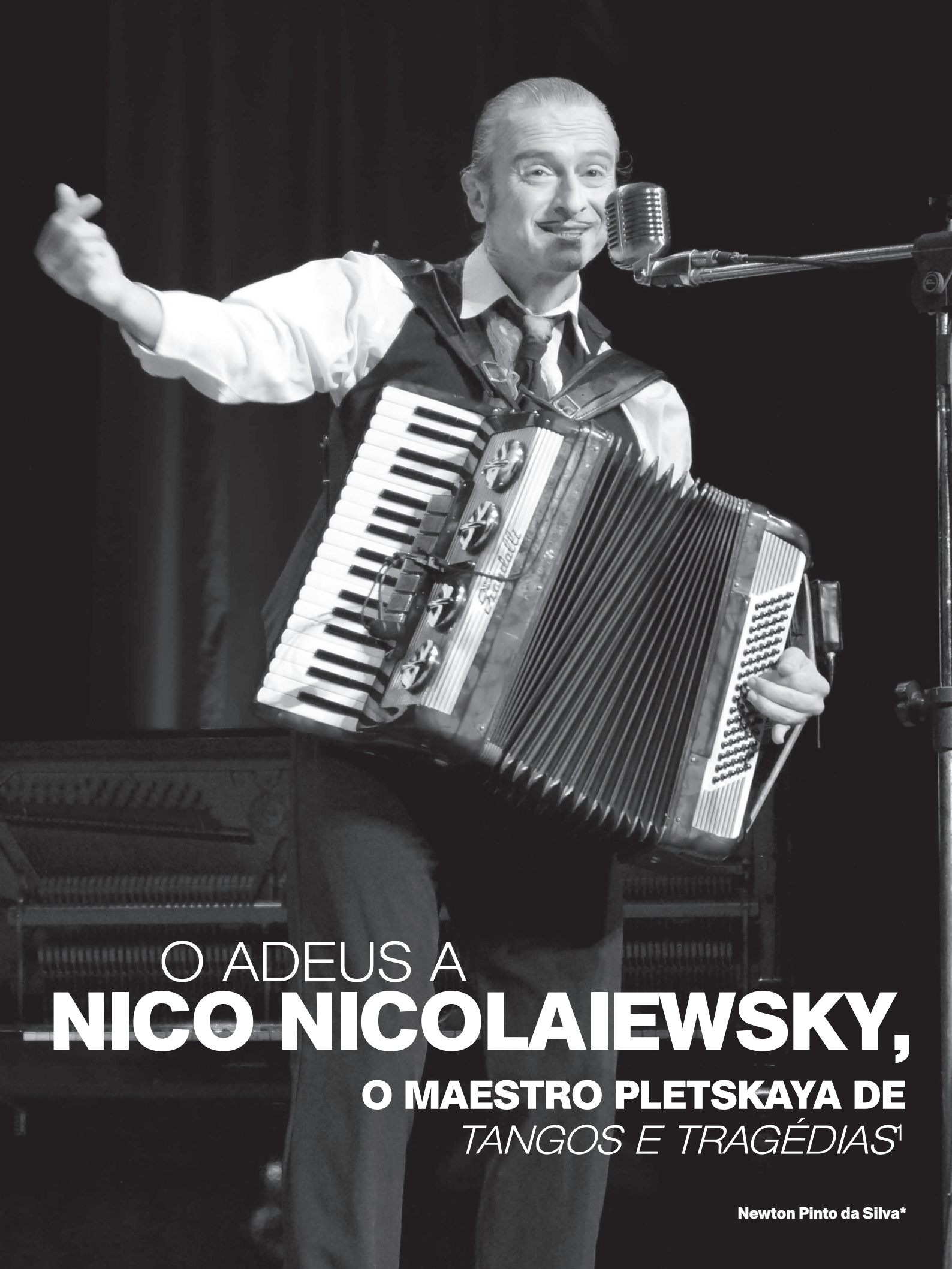
No segundo semestre de 2014 a Oigalê promoverá o *V Corredor Cultural de Teatro de Rua*, que passará por seis estados brasileiros com 14 apresentações, seminários, debates e exibições de DVD.

A Oigalê atualmente participa da Rede Brasileira de Teatro de Rua e luta por políticas públicas para o artista de rua. Foi uma das colaboradoras para a lei do artista de rua de Porto Alegre que reconhece o ato e prática desta arte como transformador e necessário para a cidade.

Oigalê, tchê.

***Hamilton Leite** é um dos fundadores da Oigalê Cooperativa de Artistas Teatrais.

O Negrinho do Pastoreio



O ADEUS A NICO NICOLAIEWSKY, O MAESTRO PLETSKAYA DE *TANGOS E TRAGÉDIAS*[1]

Newton Pinto da Silva*

No ano em que *Tangos e Tragédias* completaria três décadas ininterruptas em cartaz, a música brasileira perdeu um de seus grandes artistas. Nico Nicolaiewsky deixou a cena em 7 de fevereiro de 2014, vítima de leucemia (LMA)[2]. Ele pertenceu à geração que nasceu no final dos anos 50. Nico estudou música desde muito cedo. Começou pelo piano clássico, experimentou o acordeom, chegando aos sintetizadores modernos. Em 1978, foi um dos fundadores do Saracura, grupo de música urbana do Rio Grande do Sul. Depois assumiu sua carreira solo como cantor, compositor e instrumentista. Lançou três discos: *Nico Nicolaiewsky* (1996), *As Sete Caras da Verdade* (2002) e *Onde Está o Amor?* (2007). Criou, ao lado de Hique Gomez, em 1984, o espetáculo *Tangos e Tragédias*, que reunia os personagens Kraunus e Pletskaya, a dupla sofredora da fictícia ilha flutuante da Sbórnia.

A primeira apresentação de *Tangos e Tragédias* ocorreu no palco do Espaço IAB, no andar térreo da antiga sede do Instituto dos Arquitetos do Brasil no centro de Porto Alegre. O espaço, que tinha, também, uma galeria de arte e uma livraria, funcionava do final da tarde e até madrugada, reunindo arquitetos, jornalistas, publicitários, artistas, estudantes, intelectuais e pessoas de outras áreas. O pequeno palco, localizado no andar inferior do bar, recebeu personalidades como Cida Moreira, Nei Lisboa, Nana Caymmi, Geraldo Flach e Ayres Pottof. Na sexta-feira, dia 28 de setembro de 1984, o jornal Zero Hora publicou:

> Nico Nicolaievsky (do grupo Saracura) e Hique Gomes unem-se para um *show* que vai fazer rir e/ou chorar: *Tangos e Tragédias*. Com Nico no acordeom e Hique no violino, ambos cantando, o *show* estreia hoje e amanhã às 23h no Espaço IAB e depois circulará por mais algumas casas noturnas. Concebido especialmente para apresentações em bares, *Tangos e Tragédias* utiliza recursos cênicos e a própria interpretação dos músicos como forma de caracterizar o sentimento tragicômico de músicas consagradas como *O Ébrio*, *Coração Materno* e *Porta Aberta*, todas de Vicente Celestino, e também *A Trágica Paixão de Marcelo por Roberta*, uma guarânia de Nico; *Oto e Sara*, versão de Nico para *Obladi-Oblada*, dos Beatles; *Hino do Destino*, de Hique. Na parte instrumental, destaque para *Adiós Nonino*, de Piazzolla[3].

Tangos e Tragédias investiga as fronteiras entre música, teatro e humor. Com este objetivo, Hique Gomez e Nico Nicolaiewsky construíram um universo ficcional onde transitam seus dois personagens, respectivamente, o violinista Kraunus Sang e o Maestro Pletskaya com seu acordeom. Enquanto contam histórias sobre um país imaginário chamado Sbórnia, local de onde seriam originários, os protagonistas da comédia musical apresentam um repertório que mescla clássicos do cancioneiro brasileiro, composições próprias e releituras do *pop* nacional e internacional.

Depois do IAB, a montagem circulou por outros espaços alternativos até realizar sua primeira apresentação em uma sala tradicional: o palco do auditório do Instituto Goethe, em 1986. A fusão entre *performance* musical e teatro ficava ainda mais nítida na medida em que, neste local, o ator e diretor Dilmar Messias interagia, como *clown*, junto ao público. Em 1987, após excursionar por São Paulo e Rio de Janeiro – onde participou de programas como *Perdidos na Noite*, de Fausto Silva, na TV Bandeirantes – a dupla retornou a Porto Alegre. Neste mesmo ano, o espetáculo estreou no Theatro São Pedro, quando foi registrado pela TVE/RS para ser exibido no *Palcos da Vida.* A partir de então, a montagem realizou as tradicionais temporadas de verão, no histórico teatro, com intensa resposta de público.

As canções do espetáculo, que tratam de sentimentos como paixões impossíveis, ciúmes, dor de cotovelo e outras perdas amorosas, são interpretadas de maneira tragicômica. Kraunus e Pletskaya funcionam como se fossem *clowns* musicais que sublinham o lado melodramático das letras e ressaltam aspectos risíveis das pequenas tragédias humanas.

FIGURA 1 - (*Frame*)[4] Nico Nicolaiewsky (esquerda) e Hique Gomez (direita) improvisam cena sobre a história de seus personagens.
Fonte: Programa *Palcos da Vida*: *Tangos e Tragédias*.

Embora formado por quadros independentes (músicas e histórias) que não se caracterizariam como uma encenação tradicional – com um conflito que encaminhe a um desfecho – *Tangos e Tragédias* contém elementos que o habilitam a uma leitura pela lente da *mise en scène*. É através

[1] Este artigo é um fragmento de sua dissertação intitulada *Palcos da Vida: o vídeo como documento do teatro em Porto Alegre nos anos 1980*, defendida em 14 de julho de 2010. A pesquisa investiga os processos de produção e de experimentação teatral, em Porto Alegre, nos anos 1980, a partir de registros em vídeo feitos pela TVE/RS. Nos últimos três anos daquela década, a emissora pública de televisão gravou diversos espetáculos teatrais que estavam em cartaz na cidade. Os programas, com o título *Palcos da Vida*, apresentavam cenas das peças e depoimentos de atores e diretores. O trabalho lança um olhar sobre aquele momento histórico e, por meio das gravações, ressalta a importância do vídeo como documento do teatro. São enfocados os espetáculos *A Mãe da Miss e o Pai do Punk* (direção de Luiz Arthur Nunes), *A Verdadeira História de Édipo Rei* (Grupo Gregos & Troianos), *Escondida na Calcinha* (direção de Patsy Cecato), *Império da Cobiça* (Grupo TEAR), *O Ferreiro e a Morte* (Grupo Teatral Face & Carretos), *Ostal* (Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz) e *Tangos e Tragédias* (de Hique Gomez e Nico Nicolaiewsky).

[2] Nico Nicolaiesky (Porto Alegre, 9 de junho de 1957 – Porto Alegre, 7 de fevereiro de 2014).

[3] A grafia dos sobrenomes dos dois artistas foi reproduzida conforme consta no documento original de Zero Hora, Nicolaievsky, com "v", e Gomes, com "s". No entanto, os músicos utilizam a grafia que adotamos ao longo deste texto: Nicolaiewsky, com "w", e Gomez, com "z".

[4] *Frame* significa um quadro (imagem fixa) de um vídeo. Em filme, diz-se fotograma.

das situações independentes, criadas com os personagens, que o público faz a síntese e ingressa no universo ficcional. No jogo performático dos músicos-atores, o espectador embarca em fragmentos de um discurso e constrói o enredo.

Não há fábula, mas configura-se um tipo diferente de encenação que substitui a dinâmica dramática pela dinâmica cênica. Ainda que não conte com um diretor como responsável pela totalidade da criação, o espetáculo não deixa de apresentar uma ideia global que o harmoniza. São os intérpretes que respondem por esta ordenação. Gomez e Nicolaiewsky assinam a concepção cênica, texto, figurinos e maquiagem da comédia musical. A linguagem é enxuta. Em cena, estão apenas os dois artistas com seus respectivos instrumentos. A teatralidade fica por conta das ações vocais e da gestualidade dos protagonistas. O acontecimento cênico e a relação com a plateia são os pilares estéticos do espetáculo, onde a presença física dos intérpretes e o encontro com o público se sobrepõem a uma possível representação.

> Poucas vezes música e teatro se uniram tão bem na concretização de uma atmosfera humorística. Não sei se Nico e Hique estão inventando o concerto desconcertante, a riso ópera ou fórmula Berlim - Bom Fim de fazer humor com música. A verdade é que *Tangos e Tragédias* é uma das mais divertidas demonstrações de talento tipo exportação que o *show business* da província já produziu nesta década (HEEMANN, 2006, p. 207)[5].

Um procedimento de divulgação chama a atenção desde as primeiras temporadas. Os artistas utilizam como estratégia de comunicação conceder entrevistas, caracterizados de Kraunus e Pletskaya, em emissoras de rádio, redações de jornais ou em programas de televisão como o *talk-show* de Jô Soares, na Rede Globo, ou do músico e apresentador Rolando Boldrin, na TV Cultura de São Paulo. Além de auxiliar na publicidade, o recurso contribui no processo de criação dos personagens uma vez que, nas entrevistas, Hique Gomez e Nico Nicolaiewsky improvisam as respostas, atuando como a dupla que veio da Sbórnia.

FIGURA 2 - (*Frame*) Nico Nicolaiewsky interpreta o Maestro Pletskaya em *Tangos e Tragédias*. Fonte: Programa *Palcos da Vida*: *Tangos e Tragédias.*

[5] Crítica publicada no jornal Zero Hora em 20 de junho de 1987.

Em um trecho do programa *Palcos da Vida*, é possível perceber como ocorre o processo, que demonstra a sintonia entre os intérpretes, mesmo quando não estão em uma apresentação em um teatro. Trata-se de uma cena que não integra o espetáculo, feita, especialmente, naquele momento da gravação, na qual Pletzkaya questionou Kraunus sobre sua identidade.

> *(Cena improvisada no Programa* Palcos da Vida*)*
> **Nico:** Quem é Kraunus Sang?
> **Hique:** Kraunus Sang foi meu querido avô...
> **Nico:** O véio Kraunus...
> **Hique:** O véio Kraunus, de onde foi gerado o meu pai, o véio Kraunus Sang, de onde estou agora eu.
> **Nico:** O novo.
> **Hique:** Herdeiro, o novo Kraunus Sang.
> **Nico:** Certo, certo. Lindo! Respondeu perfeitamente.

No caso de *Tangos e Tragédias*, através do ritmo rápido e da imprevisibilidade das respostas com as quais os artistas contracenaram, verifica-se que a dupla trabalhou com repertórios não preparados que foram se inventando e reinventando, conforme a intervenção de um e de outro. Processos de improvisação (como o citado acima) auxiliaram a construir o universo ficcional pelo qual gravitam os dois protagonistas *sbornianos* e suas histórias que tratam desde a criação do universo a comentários sobre a indústria cultural.

A paródia é outro elemento utilizado no espetáculo a fim de conquistar uma comunicação direta com o espectador. Em um fragmento do documento gravado pela TVE/RS, o Maestro Pletskaya introduziu *O Ébrio*, música lançada na década de 1930 por Vicente Celestino, transformando o texto recitativo que o famoso tenor brasileiro declamava, antes de cantar o clássico, com citações das músicas *Inútil*, da banda Ultraje a Rigor, e *Deu pra Ti*, da dupla Kleiton & Kledir, sucessos das rádios brasileiras nos anos 1980. O discurso de infelicidade do personagem Ébrio era recebido com humor pelo público, seja pelo tom exagerado da interpretação de Nicolaiewsky ou pelas referências massivas do universo musical popular dos anos 1980, enxertado no original. No fragmento abaixo, foi transcrito o texto dito em cena pelo personagem Maestro Pletskaya, de acordo com a gravação em vídeo.

> *(Cena do espetáculo)*
>
> **Maestro Pletskaya:** Eu nasci artista. E fui cantor. Desde pequenininho. Durante a minha trajetória artística eu tive vários e vários amores. Todas elas... Todas elas juravam-me amor eterno. Mas acabavam fugindo com outros. Deixando-me a saudade e a dor. Um dia... Um dia, eu me lembro muito bem, eu estava cantando "Inútil, a gente somos inútil", e uma jovem... Uma jovem da primeira fila atirou-me uma flor. Essa jovem veio a se tornar, anos e anos mais tarde, a minha legítima esposa. Um outro dia...

Um outro dia... Eu não gosto nem de lembrar. Eu estava cantando "Deu pra ti, baixo astral" e ela fugiu com outro, deixando-me uma carta. E, na carta, um adeus. Não pude mais cantar. Basta! Não vou mais cantar!

Close Kraunus Sang tocando violino.
Maestro Pletskaya: Hoje, por que bebo? A fim de esquecer toda minha desventura, chamam-me (abre o acordeom) Ébrio.
Maestro Pletskaya canta O Ébrio*, de Vicente Celestino.*

Foi a partir deste fragmento, ou seja, da música de Vicente Celestino, que a dupla trabalhou na composição dos personagens, do enredo e do roteiro de *Tangos e Tragédias*. Segundo Gomez (1987), "os personagens foram se criando ao redor dessa ideia central de *O Ébrio*. Então, a gente começou a juntar outras músicas e outros textos que seriam parecidos com aquele posicionamento e os personagens foram se criando a partir desse repertório". Assim, seguindo o mesmo tom farsesco de dor, o espetáculo traz ainda clássicos do cancioneiro como *Romance de uma Caveira* (Alvarenga / Ranchinho / Chiquinho Salles), *O Drama de Angélica* (Alvarenga / M. G. Barreto) e músicas de compositores contemporâneos como *Tango da Mãe* (Cláudio Levitan) e *A Trágica Paixão de Marcelo por Roberta* (Nico Nicolaiewsky).

A Trágica Paixão de Marcelo por Roberta, na realidade, foi uma música que eu fiz já faz um monte de tempo, na época do grupo Saracura. Eu mostrei para o pessoal e eles não entenderam. Eu dizia "a gente tem que fazer encenado. Tem que aparecer o Marcelo, a mãe dele, o vilão. Tem que fazer as cenas". Eles olhavam, com aquela cara, e diziam "eu não vou fazer cena". Eu queria fazer, mas não aconteceu. Aí, quando eu encontrei o Hique, a coisa rolou de uma maneira assustadora. Eu disse "quem sabe vamos fazer teatro?". Quando eu vi, ele estava fazendo tudo completamente teatral (NICOLAIEWSKY, 1987).

Sucesso nacional, *Tangos e Tragédias* passou por cidades de todo o Brasil. Foi apresentado na Argentina, Colômbia, Equador e Espanha, sendo escolhido pelo público como o melhor espetáculo durante o Festival Internacional de Teatro de Almada, em 2003, em Portugal. Recebeu o prêmio de Melhor Show Popular/2011 pela Associação Paulista de Críticos de Arte. A montagem completaria 30 anos 28 de setembro de 2014.

FIGURA 3 - (*Frame*) Hique Gomez interpreta o violinista Kraunus Sang em *Tangos e Tragédias*. Fonte: Programa *Palcos da Vida*: *Tangos e Tragédias*.

***Newton Pinto da Silva** é jornalista e Mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFRGS.

Nico Nicolaiewsky com seu parceiro de palco Hique Gomez em uma das últimas apresentações de Tangos e Tragédias

Referências

HEEMANN, Claudio. **Doze anos na primeira fila:** as críticas selecionadas pelo autor. Porto Alegre: Alcance, 206.

HIQUE e Nico mostram Tangos e Tragédias no IAB. Jornal Zero Hora, Porto Alegre, 28 set. 1984. Segundo Caderno, p. 3.

NICOLAIEWSKY, Nico. **Tangos e Tragédias**. Porto Alegre, 1987. Entrevista ao Programa Palcos da Vida da TVE/RS.

Programa Palcos da Vida: Tangos e Tragédias. Porto Alegre, 1987. TVE/RS. Produção Fernando Bittencourt e Margarete Noé. Direção de imagens: Miguel Pinto. Supervisão geral: Marilourdes Franarin.

MEDEIA VOZES:

POR UMA REVIVÊNCIA DO TRÁGICO

[ENTRE O NÃO-LUGAR E A UTOPIA]

Carla Melo*

E eu, para onde irei? Haverá um mundo, um tempo, com lugar para mim? Ninguém a quem possa perguntar. Essa é a resposta. A ferida sara, quando os gritos morrem. O sofrer tem limites, além dos limites fica um nada obtuso, onde se suporta o insuportável. O grito travado na garganta sobe como câncer na alma, nasce muito mais tarde e derruba os palácios.

Último monólogo de Medeia, em *Medeia Vozes,* direcionado ao público.

Comecemos pelo final. Ouçamos o eco do grito mudo. Para que escutemos em que vozes este renascerá. Embora devido à labiríntica não-linearidade do *Medeia Vozes* talvez pudéssemos começar por qualquer uma de suas cenas, por qualquer uma de suas vozes. Mesmo assim eu os convido a ingressar pela saída desta peça multipremiada da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz – os convido a entrar no espaço em que os atuadores dessa tribo nunca voltam para receber os aplausos, justamente porque as palavras, signos e presenças das últimas cenas desse "teatro de vivência" (cujo elemento estético e político central é exatamente o da *con*-vivência), nos desafiam a não ver o final da peça como um ponto final, mas sim como continuação de uma linha de reflexão profunda sobre, entre outras coisas, os significados e a potência do não-lugar.

Após três horas de um teatro ritual que comporta múltiplas temporalidades e espaços, somos conduzidos à frente de uma sala feita quase impenetrável pela quantidade de árvores e galhos secos lá instalados. No fundo deste inóspito ambiente, é por entre os galhos que avistamos uma Medeia envelhecida que, sentada numa pedra, compartilha um elemento chave da sua versão da história:

Mortos. Apedrejados. E eu que pensei que sua sede de vingança terminaria com a minha saída. Cega. Pensava nas crianças como se de vivos se tratassem. Não foi desta vez que os coríntios me deixaram em paz, dizem que eu matei meus filhos. Que eu, Medeia, quis me vingar da traição de Jasão. Quem vai acreditar numa história destas?

A grande ironia deste questionamento que é feito diretamente a nós, é que nos coloca na posição de crédulos e ignorantes, ao mesmo tempo que nos incita a questionar o que nos levou a acreditar nisto. Foi este tipo de questionamento que levou Christa Wolf a desafiar a versão de Eurípedes na qual uma mulher traída é movida pelo desejo de vingança a cometer o mais hediondo dos crimes: matar os próprios filhos. Além disso, na versão clássica, ela trai a própria família, assassina seu irmão, mata a "Outra" e, acidentalmente, causa a morte do futuro sogro de seu marido, Rei de Corinto, adicionando, assim, o regicídio à sua lista de crimes. Ao investigar outras versões do mito de Medeia, a escritora alemã, dando continuação

ao seu projeto revisionista[1] de cunho feminista, traça um retrato de uma mulher cujo único delito talvez tenha sido o de abandonar a sua própria terra, ao invés de permanecer e resistir às mudanças que cada vez mais soterravam os velhos princípios de sua sociedade de raízes matriarcais. Devido a seus poderes mágicos e por saber demais, ela foi usada pelo marido e demonizada pelo poder civilizatório de Corinto – seu novo lar que nunca a aceitou – como bárbara, assassina e bruxa.

Seguindo estratégias cênicas multissensoriais, multiespaciais, de caráter itinerante, imersivo e interativo, as quais fazem parte de uma linguagem denominada "teatro de vivência" que vem sido desenvolvida ao longo das décadas, o Ói Nóis, em sua interpretação da *Medeia Vozes* de Wolf, também explora a riqueza do bidimensional, que serve, a meu ver, como metáfora para um dos temas centrais da peça: o reducionismo e achatamento humano que a vitória do racionalismo patriarcal "civilizado" sobre o mundo bárbaro matriarcal representam. Isso se manifesta na cena através do apedrejamento a que Medeia se refere, pois este é representado pelo ataque de "cães" (interpretados por atores cobertos em peles) que atiram sacos de tinta vermelha em um desenho retratando duas crianças. A linguagem gráfica deste desenho de giz é a infantil, na qual a figuração humana se compõe através de riscos e círculos. Neste sentido, o assassinato é ludicamente sugerido mas somente confirmado pelo monólogo que abre a última cena. Além disso, a representação dos agentes da pólis, da civilizada cidade-estado de Corinto, como cães e a dos filhos de Medeia como simples figuras rabiscadas claramente ressignifica os primeiros como bárbaros (invertendo portanto os papéis entre agentes bárbaros e civilizadores) ao passo que minimiza o papel dos filhos e da identidade de Medeia como mãe.

Apesar deste monólogo final evidenciar um número de contradições, creio que o paradoxo maior surge no momento em que Medeia declara:

> Agora sou superior a eles. Onde quer que me toquem com as suas cruéis antenas, não encontram em mim uma réstia de esperança ou de medo. Morreu o amor, e também a dor se apaga. Sou livre. Sem desejos, escuto o vazio que me enche toda.

A conquista desse "vazio cheio" alcançado através de experiências extremas, a liberta justamente porque estas a levaram a transcender toda a dor, medo, desejo e esperança, posicionando-a no que podemos chamar de não-lugar.

Etimologicamente falando, o não-lugar é a tradução de "utopia", no sentido de um lugar que só existe na imaginação, mas que impulsiona a ação humana em direção a construção de um mundo melhor. Contudo, nessa

[1] Seu projeto revisionista acerca das protagonistas marginalizadas da mitologia grega foi iniciado com *Kassandra* (1984), que também serviu de inspiração para a criação coletiva *Aos que virão depois de nós: Kassandra in process* (2002), mais um trabalho de vivência da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz e sobre o qual escrevi para a Cavalo Louco e para o *Text & Presentation:*"Excavating Multiple 'Troys': An Embodied Deconstruction of the Scenario of Conquest through *Teatro de Vivência*." (2006)

reinterpretação feminista do mito de Medeia, ela, ao invés de ser salva por Hélios (escapando de qualquer punição pelos seus ditos crimes) é condenada ao não-lugar no seu sentido mais profundo: ao espaço do exílio contínuo, apesar de ser uma inocente vítima de calúnias. O tom profetizador de sua despedida, no entanto, anuncia que todo seu sofrimento, por mais inexorável que pareça, há de eventualmente se transmutar em energia revolucionária – o que de forma paradoxal semeia a utopia em pleno território distópico.

Esta leitura se confirma, de certa forma, pela maneira com a qual Medeia, virtuosamente interpretada por Tânia Farias, abandona o espaço de representação e, como se não houvesse nenhum limiar entre este e o espaço do cotidiano urbano, caminha lenta e deliberadamente para fora do teatro. Ao passo que ela se mete rua escura adentro, carregando um cargo de galhos no ombros até desaparecer do alcance de nossos olhares, as fronteiras entre a ficção e o "real" são obliteradas e o seu drama de mulher pária e marginalizada por suas origens é transposto ao nosso cotidiano, a essa realidade de tamanha disparidade social. Mas o gesto também ressignifica a estória contada por Wolf: se o vazio a bastasse, por que continuaria na labuta, se confundindo com outros trabalhadores informais que vivem dos detritos urbanos?

Nesse sentido, a desmistificação do mito também acaba por tocar os estigmas sociais acerca de trabalho urbano informal. Além disso, a jornada de Medeia, que (na versão do Ói Nóis) inclui as vozes de outras "Medeias" do século XX, vindas de distintos países da Europa, África, América Latina e Ásia, como Rosa Luxemburgo[2], Ulrike Meinhof[3], Waris Dirie[4], Domitila Chungara[5] e Phoolan Devi[6], o que empresta maior contemporaneidade à encenação. Ao desembarcar na rua – num final sem fim, num caminhar pelo Brasil, Porto Alegre, Bairro São Geraldo adentro – Medeia não só ocupa o não-lugar, aquela tábula rasa, aquele vazio abismal que por vezes é necessário para impulsionar a visão utópica, como também faz desta desconstrução da tragédia clássica, uma tragédia verdadeiramente contemporânea.

Mas qual é a essência da experiência da tragédia e como ela pode ser ativada nos palcos de hoje? Será que o teatro contemporâneo é ainda capaz de produzir uma experiência do trágico para o público?[7] O que traz contemporaneidade para o trágico? E ainda, haverá lugar para a experiência do trágico num mundo no qual o excesso de acesso a informações (que dá preferência à quantidade em detrimento de um aprofundamento destas) gera, como consequência, uma epistemologia marcada pela falta de atenção prolongada e pela diminuição da capacidade empática? Ou seja, será que podemos nesse mundo marcado pelo excesso de informações, que geralmente resultam numa certa "dessensitivização" acerca do sofrimento alheio, viver o trágico dentro do âmbito da representação? E se for, qual seria a especificidade do trágico dentro do "teatro de vivência"? E como fazê-lo fugir do efeito catártico já indicado por Brecht e Boal[8] como culpado por reproduzir o conformismo? E por que essa preocupação com o trágico? Qual o seu potencial?

[2] (1871-1919) Foi teórica marxista, filósofa, economista e socialista revolucionária e dirigente política de descendência polonesa judia. Famosa por sua luta revolucionaria ligada a partidos sociais democratas e comunistas. Fundadora do partido comunista alemão e grande mártir da esquerda.

[3] (1934-1976) Foi uma jornalista e militante de extrema-esquerda alemã, e co-fundadora da organização armada Fração do Exército Vermelho. Presa em 1972 e encontrada morta em sua cela em 1976. Mesmo que tenham declarado que tenha se suicidado, a razão de sua morte continua sendo controversa.

[4] (1965) Modelo, autora e ativista e embaixadora da ONU de origem somali que lidera a luta mundial contra a mutilação genital feminina.

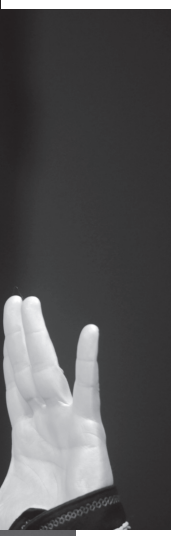
[5] (1937-2012) Líder trabalhista e feminista boliviana que lutou contra a opressão de trabalhadores e contra o regime militar. Uma de suas conquista foi conseguir anistia aos presos políticos através de uma greve de fome que teve milhares de seguidores.

[6] (1963-2001) Indiana, era popularmente conhecida como a "Rainha Bandida", e mais tarde tornou-se política. Foi vitima de violência e estupro pela polícia e por bandidos, o que a levou ao crime, para fazer justiça com as próprias mãos.

[7] Essas perguntas foram em parte instigadas pela leitura de *Diálogos com o trágico*, um dossiê da companhia PH2: Estado de Teatro, cuja proposta é de criar espetáculos que buscam encenar a falta da sensação trágica na vida contemporânea.

[8] Em seu famoso livro: *O teatro do oprimido* (1974)

Talvez a resposta para essas perguntas deva partir do começo: isto é, a partir de reflexões sobre a tragédia grega como gênero teatral. Segundo Stephan Baumgärtel, o herói da tragédia clássica não só aciona as "duas forças culturais e políticas opostas: o mundo tribal e matriarcal antigo e o mundo político e patriarcal novo" (que acabam por dilacerá-lo), como é posicionado "no centro de um conflito que não é moralista nem individual, mas coletivo e político, o que confere à sua dor e seu terror uma dimensão não privada. A composição moderna, contudo, mostra que o herói simplesmente tomou a decisão errada." Então pode-se dizer que se trata de uma distinção entre a ética da tragédia grega e a moralidade como se viu nas tragédias sentimentais do século XVIII cujo objetivo era a educação moral da burguesia.



A palavra "ética" é derivativa do termo grego *ethos*, que significa "caráter" e pode, desta forma ser definida como um estudo de caráter. Mas a ética não se constitui em determinar o que ou quem é certo ou errado, bom ou mal, mas sim em examinar e questionar a lógica que motiva nossas ações e que nos permite julgá-las boas ou más, certas ou erradas. E é por isso que considero a questão do trágico e a necessidade da sua reinterpretação e adaptação ao mundo pós-moderno crucial para a redefinição da potência política do teatro.

A essência da tragédia pode ser vista não somente como a apresentação de um conflito insolúvel que retrata, como resultado, o sofrimento extremo do protagonista e que visa instigar piedade e terror no público, a fim de purificá-lo dessas emoções, como teorizou Aristóteles. Podemos encontrá-la também em sua função: ou seja, na noção de que a tragédia propõe questões que levam ao desenvolvimento ético do indivíduo. O problema com a teoria aristotélica, como já ressaltou Augusto Boal, é que ela elogia o teatro como benéfico (não só para o indivíduo como para a sociedade), porque este encoraja o treinamento das emoções de forma a conter seus excessos e cultivar a sua moderação, ou seja, seu benefício se encontra na sua capacidade apaziguadora de todo impulso de contestação às normas[9]. Para Aristóteles, a sociedade normativa começa com o indivíduo, então por mais que a visão da ética no mundo grego esteja centrada nele, ela visa a dimensão política, mas por razões e fins bastante conservadores.

Mas então o que se aproveita da tragédia quando se quer fazer teatro de cunho social? Creio que não o gênero, mas sim o trágico em si, precisa ser resgatado. E, acima de tudo, a instigação ética do público e o forte impacto emocional, que acredito não ser antitético ao engajamento crítico; bem pelo contrário: creio que no regime epistêmico atual (que já descrevi como um processo que deixa-nos na maioria das vezes imunes ao sofrimento alheio), só a profunda empatia pode nos fazer reagir. Mas para isto ela precisa ser instigada por uma forma de encontro que é radicalmente diferente daquela que mantém os atores num palco e o público no escuro, somente observando. E a fim de aprimorarmos a ligação entre a ética e o teatro iniciada com os gregos, precisamos, antes de mais nada, redefinir o próprio *ethos* (caráter) da ética. Ao invés de uma ética centrada no desenvolvimento do indivíduo (que no fundo visa o controle social), ou numa ética utilitária na qual os fins justificam os meios (que têm justificado tanta injustiça social e devastação ambiental em nome de um progresso futuro), precisamos desenvolver uma ética centrada no Outro, como teorizou o filósofo Levinas[10]. De acordo com Nicholas Ridout:

> a performance concebida em relação com a ética pós-moderna de Levinas encoraja o espectador a não mais percebê-la como uma exploração de sua subjetividade, mas sim como uma oportunidade de viver um encontro com o outro.[11]

Hans-Thies Lehmann, no seu livro *Teatro pós-dramático* (1999), também traça uma ligação entre estética e ética, ao propor que o teatro pode intervir na estrutura de percepção mediada pela mídia, no sentido de responder ao paradigma epistemológico pós-moderno com uma "'política de percepção' que também poderia ser chamada de estética de responsabilidade (ou habilidade de resposta)."[12]

Dificilmente outro tipo de teatro pós-dramático faz esse encontro e essa estética mais tangíveis do que aquele no qual há interações tão diretas e íntimas entre ator e espectador, como o "teatro de vivência" desenvolvido pelo Ói Nóis. Na Terreira da Tribo o espectador nunca é um *voyeur*. Como ele nunca está fora da cena, passa a fazer parte da narrativa, tanto como testemunha quanto como ator coadjuvante, o que inclusive às vezes parece servir de substituto a personagens ausentes. Toda a cena possui uma atmosfera de ritual, um ambiente de troca, como se estivéssemos em volta de um contador de estórias, que ora narra o passado, ora vive o seu presente com a gente.

Por exemplo, após revelar-nos o segredo de Corinto, de que uma das filhas do rei tinha sido sacrificada, Medeia traça paralelos entre ela e seu irmão que fora morto pela mesma razão: a sede pelo poder que faz com que os reis temam serem sucedidos. Fora, aliás, por essa razão e não por paixão a Jasão, como contou Eurípedes, que ela fugira de sua família e de sua terra, ou seja, devido aos abusos do poder que corrompiam a forma de vida de seu povo. A revelação acontece dentro de uma caverna. Nesse monólogo as duas vítimas se confundem na memória de Medeia ao passo que ela se dirige a diferentes espectadores como se estivesse falando com o espírito do falecido irmão:

> Noite após noite o mar volta a espumar; noite após noite ele volta a engolir seus ossos (...) Choro finalmente (...) noite após noite os meus dedos voltam a apalpar aqueles ossos que encontrei na caverna sob o palácio, o omoplata de criança, a espinha frágil.

[9] Ver seu livro: *Poética*

[10] Citado em *Theatre & Ethics*, de Nicholas Ridout (Palgrave & Macmillian, 2009) p. 50-53.

[11] Idem, Ibid.

[12] Idem, pgs: 56-59.

Não só os ossos do irmão se confundem com os da menina encontrada na caverna, como também os espaços se sobrepõem: quando ela se refere à caverna, é como se não estivesse ali, naquele momento da enunciação, ali mesmo, com todo o público encolhido dentro daquele espaço acolhedor e sombrio ao qual somente as mulheres tinham acesso, naquele espaço útero, que no entanto era um túmulo, onde jazia o esqueleto da sacrificada e cujo chão parecia estar coberto de ossos. Em sua próxima frase ela se aproxima ainda mais de um espectador, e com olhos cheios de lágrimas, confessa a "seu irmão": " 'Ifínoe', ela é mais sua irmã do que eu alguma vez o pude ser". E rapidamente, virando-se para um outro, ela continua a sua confissão, ainda mais próxima: "Quando acordo banhada em lágrimas, não sei se chorei por ti ou se por ela". Essa intimidade com que a "atuadora" trava o encontro com o outro, tende a gerar uma empatia que, distinta daquela que vivemos vicariamente através do protagonista de uma peça que posiciona o espectador como observador passivo, não há de nos purgar de emoções indesejadas, nem tampouco de nossa cumplicidade. Pelo contrário, como sugerem Lehman e Ridout, ela possibilita que as questões éticas levantadas por esse tipo de relação entre o atuador e o espectador participante, sejam vistas sob a ótica da ética voltada ao outro. Ou ao menos podemos afirmar que a estética desse encontro com o trágico, que passa a ser não só a condição do outro, nutre tanto a capacidade empática quanto a ética. Principalmente quando se trata de transposições da tragicidade para o nosso momento (tais como essa), esta estética-ética possibilita a construção da dimensão utópica do trágico contemporâneo. Não porque ela forneça uma solução ao conflito insolúvel, mas sim porque incite um sentido de profunda cumplicidade e responsabilidade de buscar respostas, juntos.

Além disso, as várias temporalidades, a duração, e o aspecto metamórfico do espaço cênico também podem contribuir para o aprofundamento de trocas e de seus efeitos. Isso sem falar da riqueza e beleza dos signos cênicos, que fundindo simbolismo e surrealismo são contrapostos à materialidade e realidade de nossa convivência dentro do quadro fictício, absorvendo-nos na busca de seus múltiplos significados: a cama/árvore de onde crescem galhos, que evoca também barco, prisão, trampolim de pesadelos; a ponta dos dedos de Medeia pintados de vermelho (porque como disse Leucon: "Quem se serve das mãos tem de mergulhá-las em sangue, quer queira, quer não. Eu não quero ter mãos ensanguentadas"); os milhares de pedacinhos de cascas de coco no corredor que leva à caverna e ao seu interior, sobre os quais caminhamos temerosos, os quais produzem sons que nos dão a sensação de estarmos caminhando sobre um mar de ossos; os tapetes orientais que viram paredes, revelando e escondendo segredos da Cólquida, em contraste com as paredes minimalistas movediças de Corinto, que bloqueiam, encurralam e ameaçam os nossos corpos; a areia que é derramada de sapatos, simbolizando o corpo ausente dos que foram vítimas do holocausto; a balança gigante onde a ré Medeia é pesada (contra um pedaço de carne crua) durante seu tribunal, *gestus*[13] que traduz o valor de um corpo marcado por múltiplas marginalizações: mulher, feiticeira, estrangeira. Um corpo que já era culpado antes mesmo de virar bode expiatório para os crimes do poder patriarcal.

Agora, fenomenologicamente falando, é importante ressaltar as maneiras pelas quais a longa duração dessa peça-ritual, juntamente com a desorientação espacial que desafia a percepção do espaço como fixo e imutável age de contraponto à compressão do tempo e do espaço, que segundo David Harvey, são características do paradigma pós-moderno[14]. Ao deslocarmo-nos através de um espaço que constantemente se modifica, abrindo e fechando-se, revelando suas passagens secretas, fazendo-nos às vezes vulneráveis, outras protegidos, conduzindo-nos para onde quer, por um lado parece nos subjugar à sua "vontade" (tal qual o herói grego é subjugado pelo destino). No entanto, por outro lado, isso nos proporciona uma tremenda liberdade. Essa sensação de liberdade paradoxalmente aciona a ética pós-moderna de Levinas, ao nos forçar a negociar nossa posição com o outro. Ou seja, ao posicionar-nos em meio às várias cenas, precisamos considerar o outro, somos interpelados por essa dinâmica a buscar um ângulo, uma perspectiva que não perturbe aos outros. Claro que talvez seja um tanto utópico de minha parte presumir esse comportamento como resultante dessas dinâmicas de corpos e espaços, mas o que posso afirmar com certeza, é que tais dinâmicas nos levam a fazer escolhas que são simultaneamente estéticas e éticas e portanto, políticas.

Enquanto que parte dessas divagações dizem respeito ao "teatro de vivência" como um todo, se sobrepormos a essas a dimensão utópica do trágico já presente no texto de *Medeia Vozes*, talvez possamos então imaginar como essas estratégias cênicas possam aprofundar a sua apreensão. Mas é claro que esse efeito político-poético não é para todos. Creio que seja para aqueles que saibam sorrir no escuro. Sorrir no escuro e continuar acreditando nos significados secretos e mágicos do trágico, como o fez Rosa Luxemburgo, uma das vozes de Medeia, na cena em que ela se despede de seus filhos:

> No escuro, sorrio à vida, como se eu conhecesse algum segredo mágico que pune todo mal e as tristes mentiras. E, ao mesmo tempo, procuro uma razão para essa alegria, não encontro nada, e tenho que sorrir novamente – de mim mesma. Nesses momentos penso em vocês. Gostaria tanto de passar-lhes essa chave mágica para que vocês percebessem sempre, em todas as situações, o que há de belo e alegre na vida, para que também vocês vivam como que caminhando por um prado cheio de cores... Concedo-lhes todas as verdadeiras alegrias dos sentidos, para não me preocupar mais com vocês, para que andem na vida com um manto de estrelas protegendo-os, de tudo que é mesquinho, banal e angustiante.

***Carla Melo** é atriz, performer, pesquisadora e professora (Arizona State University).

[13] "Gestus" é uma técnica de atuação desenvolvida por Brecht. Consiste em uma combinação de gesto e atitude que traduz as relações sociais do personagem e a causalidade de seu comportamento, de um ponto de vista materialista.

[14] Em seu livro *A condição pós-moderna*, citado em *O espaço da tragédia*, de Gilson Motta, p. 66.

CHAMANDO A MULHER BÁRBARA: TRÂNSITOS ENTRE EXÍLIO E MEMÓRIA

Paola Malmann*

Medeia. (Re)conhecida pela tradição literária ocidental como maga e feiticeira, é popularmente lembrada pela versão mítica contida na tragédia de Eurípedes[1] que cauterizou no imaginário coletivo a conduta da personagem e o uso de seus conhecimentos associados aos crimes terríveis que lhe foram atribuídos, como o assassinato do irmão, da princesa de Corinto, Glauce, e dos filhos que teve com Jasão. A releitura deste mito feita pela escritora Christa Wolf (1996) é inovadora porque segue outro fluxo. A perspectiva feminina intensa é ramificada em vozes distintas, que articulam e aprofundam narrativas a respeito dos acontecimentos sociais e políticos a partir do qual Medeia passa a ser vista como uma ameaça à ordem hegemônica de poder e saber da cidade de Corinto, e se torna o "bode" sob o qual é despejada a necessidade de expiação coletiva.

A proposta estética e ética do Ói Nóis Aqui Traveiz é a vivência dos atuadores junto ao público no encontro de outra visão sobre as práticas desta figura mítica, a mulher bárbara. Com esta intenção, um dos tecidos que integram a pesquisa cênica no processo de criação do grupo, é a inclusão de produções femininas baseadas na experiência, em relatos, cartas, depoimentos, livros, filmes, material levantado e selecionado a partir dos rituais de personagem[2], mas principalmente durante a escritura do roteiro coletivo.

Domitila Chungara, Waris Dirie, Ulrike Meinhof, Phoolan Devi, Rosa Luxemburgo, são os nomes das mulheres reais, cujos testemunhos de suas existências movimentam questionamentos sobre o quanto é necessário gerar violências para assegurar lógicas de dominação em níveis de fronteiras geopolíticas, interculturais e relacionais para enfrentar o medo do outro desconhecido.

1 Apresentada no ano de 431 antes de Cristo na cidade de Atenas.

2 Trata-se de uma *performance* que possibilita ao atuador criar, tomando decisões que lhe incitem a manifestar o que deseja dizer, com recurso de maior autonomia concretizar o seu imaginário. É feito para si, para o coletivo, para o público. Todos fazem os rituais e também participam nos demais como personagens ou como público; os rituais individuais foram feitos pelos atuadores que integram o núcleo, os demais atuadores, recentes no processo, fizeram-no em duplas sobre os personagens sugeridos e, este procedimento, agregou novas pessoas ao mesmo.

A prática de criação do Ói Nóis próxima do ritual consiste no modo como é vivenciado, como uma fase que transforma, inicia num estado e termina em outro, altera a dinâmica coletiva. Para que seja transformador ao coletivo, cada pessoa concebe uma cena a partir de uma personagem, de modo que as ações e os elementos manuseados, ou estimulantes de outros sentidos como sonoridades e cores, sejam realizados de modo ritualizado, isto é, que efetuem uma ação simbólica precisa no contexto da criação cênica.

Desejo aqui contribuir, a partir de referências utilizadas em pesquisa anterior[3], com uma leitura próxima da poesia, sobre a presença de outras vozes femininas na criação cênica *Medeia Vozes*, como expansões da figura mítica na realidade histórica e social imediata de diferentes tradições culturais atualmente em contato. Uma vez que na totalidade da encenação estas outras produções são elementos que atuam como dispositivos de memória em performances, fazem referência às situações das bordas, das orlas, das margens e realçam a problemática que a teatralidade do Ói Nóis Aqui Traveiz trabalha, no desenvolvimento do Projeto Raízes do Teatro - o eixo da voz feminina e o lugar de sua história, o papel do posicionamento político crítico, consciente e solidário nas relações de contato/alteridade diante de modelos de sociedade oprimido-opressora, os processos de justiça social e de cura através do resgate da memória mesclada com a valorização de saberes ancestrais.

A materialidade da voz implica um corpo, seu uso, engajamento e presença, como "conjunto de tecidos e de órgãos, suporte de vida psíquica, sofrendo também as pressões do social, do institucional, do jurídico". (ZUMTHOR, 2007, p. 23), se comunica na elaboração da teatralidade. Caminhos estéticos, sensoriais e sonoros perpassam as instalações cênicas e convergem no instante da atuação em códigos de acesso na espacialidade da Terreira da Tribo ao tempo presente de Medeia, tal como o "som vocalizado vai de interior a interior e liga, sem outra mediação, duas existências." (Idem, p. 14-15).

Compreendendo o alcance deste tempo mediante uma aproximação entre a voz e a alteridade, as linhas limítrofes construídas socialmente transbordam reunindo vozes nas quais se inscrevem divergências significativas e desafiam a experiência de coexistência entre os corpos diferentes. Transbordam o isolamento e o conjunto de identidades fixas responsáveis quanto aos modos de perceber as memórias evocadas pelas narrativas e o público é estimulado como participante deste tempo.

Quando entramos pela porta de madeira na entrada da Terreira da Tribo, ouvimos o coro das perguntas, que, num cântico, dá o tom sobre quem é a mulher bárbara e quem a reconhece. A canção diz: "Quem é esta mulher transpassando a cidade? Quem entende a sua língua"?[4] Este é o prólogo, no qual os personagens apresentam-se de pé[5], imóveis, formando três corredores com seus corpos entre véus transparentes. Aproximando o público das questões dos "outros" sobre Medeia, esta cena se relaciona com a exposição de Christa Wolf no começo do seu romance sobre a permeabilidade das paredes do tempo, fazendo analogia com um conjunto de bonecas-russas e o uso da voz, "pronunciamos um nome e, como as paredes são permeáveis entramos no tempo que foi o seu, encontro desejado". (WOLF, 1996, p. 11) Esta ação demarca a indagação que a personagem Medeia, provoca.

Existe uma cena inicial em que Medeia está febril e por intermédio da memória, sonho ou visão, encontra a Mãe e as duas mantém uma interação sutil através de ações físicas em meio ao público, dançam em torno de uma cama vazia (descrição). Percebo que há um elo de comunicação semelhante com as outras três figuras femininas dos depoimentos e o público.

> Amo minha mãe, amo minha família e amo a África. Há mais de 3000 anos, as famílias creem firmemente, que uma jovem na qual não foi feita a circuncisão é impura, porque o que temos entre as pernas é impuro e deve ser removido e fechado depois, como prova de virgindade e virtude. Na noite de bodas, o marido toma uma faca ou navalha e corta antes de penetrar por força a sua esposa. (…) Essas mesmas mulheres são a espinha dorsal da África. Eu sobrevivi, mas as minhas duas irmãs não; Sofia morreu de hemorragia depois de ser mutilada e Amina faleceu no parto, com o bebe ainda no seu ventre. (…). (DIRIE)

> Shri Ram me agarrou pelos cabelos, alguém me pegou pelos pés e outro segurou meus braços. Eu podia me ouvir chorando sozinha numa imensa floresta que ecoou com o som da minha voz (…) Em seguida, começou... (…). Passaram-me de homem para homem. (…) Eu não sabia que aldeia era. Eu não sabia

3 Trabalho de Conclusão de Curso em Ciências Sociais, intitulado *Vozes em trânsito: etnografia de um processo de criação cênica do* Ói *Nóis Aqui Traveiz*, 2013.

4 Trecho da música de Johann Alex de Souza.

5 Com exceção da personagem Medeia, o músico embaixo de sua cama e da personagem Acamante.

quantas horas tinham passado quantos dias e quantas noites (…) Eu ouvia as vozes dos homens, mas eu não sentia mais nada. Meu ser não existia mais. (…) Eu rezei aos deuses e deusas para me ajudarem, para me deixarem viver, deixarem-me correr pelos campos úmidos, subir os barrancos, deixarem-me ter a minha vingança (…) Quando terminou, Shri Ram gritava 'Seu pedaço de merda! … Você se lembra agora por que nasceu? Agora você está abaixo do nível de nada, você é apenas sujeira'. (DEVI)

Fui presa e acusada de colaborar com o movimento, arrecadando pessoas nas minas para mandá-las à guerrilha. Estava de oito meses. (…) Ele pôs um joelho aqui sobre meu ventre. Parecia que queria fazer meu ventre arrebentar... Então com toda a força, agarrei suas mãos (…) o estava mordendo, mordendo... Quando de repente, senti um líquido quente e salgado na minha boca (…) vi a carne dependurada na sua mão (…) Me deu um soco no rosto. Senti como se tivesse arrebentando algo na minha cabeça. Ele havia me quebrado seis dentes (…) Me disse: É no seu filho que vou me vingar... Olhem como as bruxas pedem clemência! E como se a fatalidade do destino se cumprisse, começou o parto... Sentia as dores, escutava os passos dos soldados. Não queria que nascesse! A cabeça já estava para sair e eu a empurrava para dentro. (…) Desmaiei. Depois parecia que despertava de um sonho. Fiz um esforço e encontrei o cordão umbilical. E puxando o cordão... Encontrei o bebezinho totalmente frio, gelado, ali no chão. Morreu no meu ventre? Morreu no chão por falta de auxílio? Não sei. (CHUNGARA)

A evocação de memórias mediante a realização de performances junto ao público, fortalece o espaço cênico como espaço político. Zumthor (2005) delineia a *performance* poética como o movimento do corpo, gesto, voz, comunicação que a cada experiência vivida mostra-se imprevisível. As inserções de outras produções femininas oferecem analogias possíveis[6] à perspectiva de Medeia por Christa Wolf, enquanto vozes compostas por vários fragmentos de histórias independentes que lidam com culturas distintas em um conjunto de situações comuns e reconhecíveis: a violência contra a mulher. Portanto, são dois níveis de linguagem sobrepostos: o literário, ficcional; e o de mulheres reais, histórico social, registrados na escritura cênica do grupo que retratam pela via da memória, os episódios sobre os mecanismos de poder e injustiça: a negação, a difamação, a exclusão social, a perseguição, a humilhação, a dor, a violência física, sexual, psicológica, espiritual, a tortura, a prisão e o exílio.

A experiência do exílio, acarretada por um julgamento no qual Medeia é punida com o banimento da cidade, considerando que já havia deixado a terra natal, a Cólquida, é acompanhada de uma modificação fundamental em relação à morte dos seus filhos, e o termo infanticida passa a não ser mais atribuído a esta figura, uma vez que as crianças morrem apedrejadas pelo povo de Corinto depois do seu banimento sem que ela tenha notícia.[7] A angústia do **exílio**, para Said (2003), acarreta mutilações, perdas, fraturas referentes a um ser humano e um lugar deixado para trás, e é proferida no romance relacionada à figura simbólica do "bode expiatório", no qual a sociedade exorciza a consciência. Goffman (1987) reconhece estas situações sociais pelo conceito de **estigma**, um operador institucional de redução e marcação da identidade social de uma pessoa devido a atributos fixados num papel social não aceito ou diferente, o qual representa a categoria existencial mais baixa em um grupo social e funciona no ato de julgar o outro como "inferior".

Neste sentido, os depoimentos reais de mulheres estrangeiras têm a potencialidade de *expandir* as relações entre atores e público dentro do espaço da Terreira da Tribo, uso a palavra *expandir* como potencial que, no momento da cena, atua diluindo as marcações nítidas entre ficção e realidade, e então acrescenta o aspecto intercultural ao diálogo político de Medeia. "Entrar em contato com as histórias destas mulheres tão profundamente faz com que tu abras o olhar, de uma forma mais íntima talvez. Tens a necessidade de compreender porque são importantes de serem lembradas". (CARVALHO, 2013).

6 Sendo que duas vozes foram incorporadas às falas da personagem, e as outras três, casualmente provenientes de países que viveram processos recentes de descolonização, são trazidas nas figuras de mulheres caracterizadas como mulheres africanas, indianas e latino-americanas.

7 O mito adquire fama pela tragédia de Eurípedes, ao dar à princesa da Cólquida o título de infanticida, Medeia passaria a ser o renome da "mulher que mata os filhos".

Nossas impressões podem se apoiar em nossas lembranças, mas também na dos outros, o que faz com que "uma mesma experiência fosse recomeçada, não somente pela mesma pessoa, mas por várias". (HALBWACHS, 1999, p. 25) E, estando ligadas a um corpo, as memórias são modificadas quando "recolocadas num conjunto que não é mais uma consciência pessoal". (Idem, p. 53). Neste sentido, Benjamin (1985) compara o teatro a uma tribuna, na qual se ajustam atores – que têm que tomar uma posição – e público – como uma assembleia de pessoas interessadas –, e que, para Boal (1977), também têm que tomar uma posição e participar da cena. Ambos apontam que as peças com caráter político seriam a maneira de fazer justiça nesse local. Para Benjamin (1985), o ator não incorporaria o papel, mas seria um "funcionário" com a missão de inventariá-lo através do gesto, que é o material do teatro, e "a aplicação adequada deste material é sua tarefa" (BENJAMIN, 1985, p. 80). Menos falsificável quanto menos habitual for, com início e término determinável contrastante com as ações dos indivíduos, o gesto constituiria seu fenômeno dialético, ao interromper a ação e não ilustrá-la ou estimulá-la, conservando "a incessante, viva e produtiva consciência de ser teatro" (BENJAMIN, 1985, p. 90), como o teatro épico de Brecht**.** O efeito de estranhamento é esclarecido pelos modos de uso dos elementos cênicos, mas principalmente é responsabilidade do ator, que faz a interlocução entre personagem e público.

> Toda hora acontece isso na África, e eu vou falar num momento em que isto está acontecendo na África, e isso acontece agora e acontece o tempo todo na África! E eu vou ter que estar falando, representando e sendo uma dessas mulheres. Então isso é muito forte para mim. (MATTOS, 2013)

As sensações do corpo estão em conexão com a memória coletiva, assim como o tecido da teatralidade não se dá via uma única técnica, acontecendo na multiplicidade de arranjos cotidianos, modos de conhecimento e interação entre a memória do Ói Nóis Aqui Traveiz e a experiência compartilhada com a comunidade envolvente.

> Essa consciência permite-lhe ordenar experimentalmente os elementos da realidade, e é no fim deste processo, e não no começo, que aparecem 'as condições'. Elas não são trazidas para o espectador, mas afastadas dele. Ele as reconhece como condições reais não com arrogância, no teatro naturalista, mas com assombro. (…) A descoberta de condições se processa pela interrupção dos acontecimentos. (BENJAMIN, 1985, p. 81)

Medeia é um símbolo que pulsa, aparece e vibra dependendo de quem a constrói e lhe atribui chaves de entendimento, na condição de personagem mítica exilada em que e a "*fala do passado"* mencionada por Christa Wolf, "para o exilado, os hábitos de vida, expressão ou atividade no novo ambiente ocorrem inevitavelmente contra o pano de fundo da memória dessas coisas em outro ambiente". (SAID, 2003, p. 58-59). O lugar de quem dá a voz e de quem a ouve é redimensionado, e nesta relação de alteridade, de certa forma, exilados do seu lugar usual de ação e pensamento, a transformação se dá pelo deslocamento. Um dos estímulos é a escuta de fontes de memória e conhecimento de mulheres que passaram por situações agressivas e traumáticas e tiveram a capacidade de recuperar o ponto de equilíbrio.

> A condição necessária à emergência de uma teatralidade performancial é a identificação, pelo espectador – ouvinte, de um outro espaço; a percepção de uma alteridade espacial marcando o texto. Isto implica alguma ruptura com o 'real' ambiente, uma fissura pela qual, justamente, se introduz essa alteridade. (ZUMTHOR, 2007, p. 41)

No Brasil 54% da população conhece alguma mulher que já foi agredida, 20% das mulheres sofrem algum tipo de violência até os 18 anos[8]. É um tipo de violência que assume muitas formas, dentre os diversos tipos de violências, explícitas ou ocultas, a expressão máxima é o óbito. Neste sentido exponho um caso de uma guerrilheira estudante brasileira nissei filha de imigrantes, a "Chica", cujo nome verdadeiro é Suely Yumiko Kamayana, aprendendo a atirar e a sobreviver na mata participando da Guerrilha do Araguaia, um movimento de resistência armada durante a Ditadura Militar no Brasil. Desapareceu no mato, cercada pelo exército e recusando a se render respondeu a tiros, ferindo um soldado. Recebeu mais de 100 tiros, que deixaram seu corpo irreconhecível. Foi enterrada na Base de Bacaba, mas durante uma "operação de limpeza" em 1975, seu corpo foi desenterrado e levado de helicóptero até o norte da região de conflito para evitar posterior localização e junto com outros corpos foi incendiado junto com pneus encharcados de gasolina. Morta em 1974, é tida como "Desaparecido político". Um dos outros tantos nomes de mulheres massacrados por um regime que torturou o povo, e ainda tortura a memória coletiva pela ausência de procedimentos jurídicos reais que efetivassem uma nova Justiça.

Deixamos o olhar elucidar algumas das discussões e reivindicações sociais em trânsito junto a estes nomes de mulheres: a desarticulação de mecanismos de manipulação da informação que estabelecem relações opressoras baseadas no medo, a intolerância diante da diversidade de manifestações culturais em contato crescente, a crítica à economia de mercado e à concentração de renda, a imposição de uma única língua como referência e de uma educação falida, a violação do direito à memória, à justiça e à verdade, a desconexão com a memória, as autoridades centralizadoras do poder tendo a figura do pai como ícone ao Estado-nação, divisões entre primeiro mundo e terceiro mundo que justifiquem desigualdades, os modos de conceber a vida e saúde pública de maneira individualista de acordo com interesses particulares de consumo, a desvalorização do meio ambiente na prática cotidiana da existência que enxerga a linha que as divide do que consideram como de sua propriedade e os outros, como uma reação à ameaça de segurança de identidades baseadas numa ordem social política e cultural doente e já esgotada.

8 http://www.agenciapatriciagalvao.org.br/index.php?option=com_content&view=article&id=7237&catid=43

Se o nome de uma mulher bárbara desperta um tipo de cura, esta ação se dá pela revelação de segredos, pela escavação da memória que descobre se há, em meio a lugares com o odor da morte e banhado de sangue, as chamas acesas da vida. A cura se efetua através da relação de resgate da memória, do que se passa e de ativar a possibilidade de escolher e tomar uma atitude decisiva diante da opressão. Através da palavra integrada ao corpo, o reavivamento de tal memória tem a totalidade suficiente de arrancar a voz de onde está para fortalecer sua visão diante do estado de violência que a ronda. No interior do cenário a linguagem teatral de Medeia: "Mas para onde irei?". No final da peça um coro feminino canta na rua, o gesto serve para iluminar os caminhos desconhecidos de um mito e das memórias e das fissuras abertas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Embora o exílio na aparência esteja fora e remeta à imagem de lugares longínquos, são também situações e lugares de isolamento social que estão próximas na realidade concreta. No caminho de questionar sua história, também se encontra a via da cura, mostrando que mesmo os seres estigmatizados também são conscientes de sua força para transformar o lugar marginal que ocupam em postos de ação, cidadania, insubordinação e *empoderamento* e novas respostas e expressões políticas-sociais mediante o reconhecimento e valorização de sua memória e estrangeiridade, na releitura da história.

***Paola Malmann** é atuadora da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, graduada em Ciências Sociais.

Referências Bibliográficas

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política:** Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985. 257p.

CARVALHO, P. **Paula Carvalho** depoimento [out. 2012- abril.2013]. Entrevistadora: Paola Correia Mallmann de Oliveira. Porto Alegre: Terreira da Tribo. 2012. GRAVADOR.

DAWSEY, J. C. O teatro dos "bóias- frias": repensando a antropologia da performance. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, n. 24, p. 15-34, 2005.

_____. Tonantzin: **Victor Turner, Walter Benjamin e Antropologia da Experiência.** Religião e Sociedade. Fapesp. 2006. 22p.

GOFFMAN, E. **Estigma:** Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Rio de Janeiro: LTC, 1988. 158p.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Revista dos Tribunais Ltda., 1999. 189p.

HUAPAYA. C. **Como podemos classificar as camadas dos tecidos performativos da sociedade, do *performer* e da *performance*?.** VI reunião Científica de Pesquisa e pós-Graduação em Artes Cênicas. 2002. 6p.

MATTOS, M. **Mayura Mattos:** depoimento [out. 2012- abril.2013]. Entrevistadora: Paola Correia Mallmann de Oliveira. Porto Alegre: Terreira da Tribo. 2012. GRAVADOR.

SAID, E. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 351 p.

SILVA, R. A. Entre "artes" e "ciências": A noção da *performance* e drama no campo das ciências sociais. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, n. 24, p. 35-65, 2005.

WOLF, C. **Medeia Vozes**. Lisboa: Edição Cotovia, 1996, 204p.

ZUMTHOR, P. **Escritura e nomadismo**. São Paulo: Atelier, 2005. 192p.

_____. **Performance, recepção, leitura**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 128p.

MEDEIA:
DO MITO ATÉ MEDEIA VOZES

Jorge Arias*

Medeia é um dos grandes enigmas da literatura ou, talvez, da história. O primeiro enigma é se existiu uma Medeia, real e histórica, uma mulher de carne e ossos, sobre a qual foi construído um mito, uma lenda, como aconteceu com os heróis lendários de Troia, que realizaram grandes, difíceis e impossíveis façanhas, mas tiveram como base alguma realidade, de alguma forma existiram. Alguns aspectos negam o caráter puramente mítico da história: a viagem dos argonautas até a Cólquida na margem oriental do Mar Negro, em busca do velocino de ouro, está de acordo com as expedições comerciais dos gregos; as intrigas do palácio, como o exílio de Medeia em Corinto, têm uma cor de verdade; e, acima de tudo, a apaixonada controvérsia sobre se ela matou ou não seus filhos. Não se discute ou, ao menos, não é comum discutir o que faz ou não faz uma personagem de ficção.

O segundo enigma é o caráter dela. Medeia é neta de Hélio, sacerdotisa de Hécate, feiticeira, bruxa. É uma mãe sem alma que mata seus filhos, como oblíqua vingança contra seu marido, ou uma mulher perseguida, vítima de conspirações? Esta ambiguidade é um charme, um feitiço; os eruditos trocam de ideias sobre ela de uma obra para outra. Robert Graves disse em *La diosa blanca* (tradução para o espanhol de *White Goddess,* Losada, Argentina, 1950, pág.107) que houveram duas Medeias: uma, a deusa, que matou seus filhos, outra que matou Talos e, através de intrigas, Pélias. Mas em sua obra *The Greek Myths* (Penguin Books, 1955, London, Nº156 f, T. 2, pág. 255) sustenta que foram os coríntios que mataram os meninos como vingança da morte de Glauce e Creonte pelas mãos de Medeia, e subornaram Eurípides para dissimular seu crime aos olhos da posteridade. A afirmação de Graves implica na crença da existência real de Medeia; e ele - que fez um capítulo sobre seres mitológicos menores, como Lâmia ou Tyche - não concedeu um capítulo inteiro e exclusivo às façanhas de Medeia, cuja vida devemos reconstruir em não menos que sete menções. No entanto, escreve um livro sobre o velocino de ouro, que é necessariamente um livro sobre Medeia. Parece que o personagem se apodera do autor, ou que o autor atinge a personagem: uma crítica que assinala, ou parece assinalar, um paralelismo entre a vida de Graves, fraco e irresoluto (Jasão), e uma de suas amantes, Laura Riding (Medeia); e ainda entre "as duas" Christa Wolf, a quase heroína do dissenso na República Democrática de Alemanha e, ao mesmo tempo, como foi revelado em 1993, "colaboradora extra oficial" da polícia secreta, a Stasi. Nesta linha, é interessante notar que J.J. Bachofen em seu livro *Le droit maternel* (1861; pág. 103, edição de L' Age d'Homme, Lausanne, 1996) sustenta que Medeia matou os filhos que Jasão teve com Glauce, e não os seus próprios filhos; Pausânias conta que em Corinto "...e perto dele" (o Odeon) "é o sepulcro dos filhos de Medeia, seus nomes são Mérmero e Feres, e se disse que eles foram apedrejados pelos coríntios por causa dos presentes que levaram a Glauce" (*Descripción de Grecia*, livro II, pág. 152, tradução espanhola da ed. Planeta De Agostini, 1995)

A versão do Ói Nóis Aqui Traveiz se apoia no romance de Crista Wolf. Obra da imaginação, Wolf cria personagens, intrigas, cenas e até um namoro da protagonista. Medeia descobre um crime do rei de Corinto e é falsamente acusada de causar uma epidemia de peste; do início ao fim, é vítima de conspirações: uma de seu irmão Apsirto e a outra dos coríntios. O estilo é redundante, tão árido quanto seleto, tão "literário" quanto tedioso. É possível que fosse uma boa mulher acossada por inimigos poderosos e constantes, mas nós preferimos a feiticeira criminosa, a mulher que não morre, a mãe de quatorze filhos, a namorada cheia de paixão que chega ao ponto de cometer um crime... Os heróis dos melhores romances e do melhor teatro, (Balzac, Shakespeare), se põem de pé, saem da cena ou das páginas; são, como escreveu Oscar Wilde, ao mesmo tempo inferno e céu. A Medeia de Wolf é bidimensional e triste; a Medeia mitológica é viva, dolorosa, patética, humana. Na mitologia grega Medeia não morre, mas chega aos Campos Elíseos e, segundo algumas versões, às Ilhas Afortunadas, residência melhor que os Campos Elíseos, onde mora como esposa de Aquiles, o herói da Ilíada. Porém, somente se pode atingir os Campos Elíseos após uma vida virtuosa; todos nos perguntamos, como pode Aquiles, vaidoso, arrogante, cruel e Medeia, bruxa e criminal, serem julgados como "virtuosos" por um tribunal que preside Minos? Eles têm não uma virtude, mas a virtude, a virtude que é a rainha das virtudes: a valentia, a coragem. Eles não conheceram o medo.

A Medeia de Christa Wolf foi um roteiro sobre o qual o Ói Nóis Aqui Traveiz construiu uma peça comovedora, real e imaginativa. A paixão que não aparece em Wolf, a Tribo possui. Nietzsche escreve que os clássicos da tragédia grega foram libretistas de ópera; a Tribo proveu a música, as canções, tudo isso que faz do teatro clássico uma síntese de arte, religião, filosofia. O reino de Dionísio. Apareceu, num dos momentos mais fortes da peça, Ulrike Meinhof, a guerrilheira urbana (1934-1976), a Medeia natural, uma mulher com "pedras nas veias" que escreveu "Lançar uma pedra é uma ação punível. Lançar mil pedras é uma ação política". A peça recupera a mitologia: ao fim, Medeia, numa interpretação de Tânia Farias que atingiu a perfeição, se perde na noite, fora da cena e do mundo da arte, é a Mulher, triunfante e perseguida; a Medeia que foi expulsa primeiro de Corinto e depois de Atenas; sozinha, mas sempre uma rainha.

***Jorge Arias** é pesquisador e crítico teatral.

VOZES \ TRAGÉDIA

Gilson Motta*

Re: Cavalo Louco - Ói Nóis Aqui Traveiz

Em 6 de janeiro de 2014, <mottagilson@hotmail.com> escreveu:

Oi, Marta! Bom ter notícias de vocês. Eu estava preocupado, pois achava que este artigo já era para ter sido entregue no fim de novembro! mas, que bom que terei um prazo maior. Para mim está tranquilo e vai ser uma honra poder publicar na Cavalo Louco. Então, desejo para ti e para todos da Tribo um feliz ano de 2014! Muito sucesso, felicidades, realizações e patrocínios! beijos

From: martitahaas@gmail.com
Date: Sun, 5 Jan 2014
Subject: Cavalo Louco - Ói Nóis Aqui Traveiz
To: mottagilson@hotmail.com

Olá Gilson! Tudo bem contigo? Desejo um ano novo cheio de coisas boas, realizações, saúde... Escrevo para perguntar se queres colaborar com um artigo na próxima edição da nossa revista Cavalo Louco. A proposta é que tu escrevas um texto a partir da tua palestra no nosso seminário e de tuas impressões sobre Medeia Vozes. O texto pode ter entre 10 mil caracteres e a data limite para entrega é final de fevereiro. Aguardo retorno sobre a possibilidade de tu escreveres para o próximo número. Abraço, Marta

Esta foi a minha última correspondência com Marta Haas, da Terreira, antes de escrever este texto. A ideia de escrever sobre a palestra que proferi me desagradava, pois seria repetir o que venho fazendo desde que iniciei a pesquisa que originou o livro *O espaço da tragédia*. Meu primeiro contato com o Ói Nóis se deu quando eu desenvolvia esta pesquisa sobre a encenação de tragédias gregas na cena contemporânea brasileira. Até então, eu possuía um conhecimento superficial do trabalho do Ói Nóis mas, ao receber o material da pesquisa, achei formidável a proposta estética e política do grupo. Assim, quando recebi o convite para participar do *Seminário Tragédia Grega e a Cena Contemporânea* e assistir ao espetáculo *Medeia Vozes*, me entusiasmei com a ideia de verificar se algumas questões expostas no livro repercutiam neste espetáculo, sobretudo por saber que o texto\espetáculo fazia uma desconstrução do mito de Medeia. Como o trágico se manifestava nesta estrutura? Além disso, eu me perguntava se o espetáculo dialogava com a realidade social e política brasileira contemporânea.

http://teatrojornal.com.br/2013/10/o-tempo-de-medeia-e-hoje/

O tempo de Medeia é hoje, por Fábio Prikladnicki

Baseada no romance homônimo de 1996 da escritora alemã Christa Wolf, Medeia Vozes é uma releitura revolucionária da tragédia de Eurípides. Nesta versão, a personagem – brilhantemente vivida por Tânia Farias – não comete assassinatos. A feiticeira movida pelo ciúme ou pela honra retratada pelo tragediógrafo grego dá lugar a uma ativista em busca de justiça social. Ao tentar desenterrar os esqueletos que fundam o reino de Corinto, é perseguida pelo poder instituído. Não é uma peça sobre como o poder patriarcal acabou com a vida de uma mulher. É sobre como esse poder acabou com uma ideia de civilização.

O prazo para a entrega do texto era no final de fevereiro. Mas este tempo da escrita sobre uma tragédia foi invadido por mais uma manifestação que culminou com a morte do cinegrafista Santiago Andrade. Esse fato parecia conter uma dimensão trágica, não pela morte em si, mas pelo conjunto dos acontecimentos que me faziam pensar em temas presentes na reflexão sobre a tragédia, tais como, inocência e culpa, ordem e desordem, medida e desmedida. A crescente repressão contra os movimentos sociais e o aumento da violência durante as manifestações me fazia pensar no ciclo interminável de mortes e vinganças presente na *Oréstia*, de Ésquilo, ciclo este que, para ser encerrado, envolve uma extirpação do mal em sua origem. Em *Medeia Vozes*, Medeia busca extirpar este mal original e sofre as consequências nefastas deste ato. Assim, *Medeia Vozes* parecia mostrar profundas conexões com a nossa realidade. E, parafraseando o comentário de Fábio Prikladnicki, parecia-me que uma determinada forma de poder estava agora acabando com a ideia de uma sociedade mais justa e participativa.

10/02/2014, às 15:20

http://veja.abril.com.br/blog/reinaldo/geral/a-morte-de-santiago-andrade-o-pais-marcou-um-encontro-com-a-tragedia/

A morte de Santiago Andrade: o país marcou um encontro com a tragédia

Santiago Andrade, o cinegrafista da Band, teve morte cerebral. Desde junho, o Brasil tinha um encontro marcado com a tragédia. Era uma questão de tempo. E outras acontecerão desde que se repitam os mesmos procedimentos. Quem são os culpados? Obviamente, devem responder por essa morte aqueles que acenderam o morteiro. Mas, se querem saber, é preciso ampliar o leque de culpas. Também nesse caso, mais do que o alarido dos maus, o que constrange é o silêncio dos bons — ou suas palavras e gestos irresponsáveis.Todos aqueles que assistiram de boca fechada à progressiva violência das manifestações; todos aqueles que passaram a considerar a depredação, o quebra-quebra e o confronto como liberdade de manifestação; todos aqueles que se negaram a reconhecer o caráter congenitamente autoritário desses ditos "protestos", todos esses têm sua parcela de culpa. (...) Ainda assim, por temor da patrulha nas redes sociais, ocupadas por esses milicianos, sempre fizeram uma cobertura favorável aos protestos e hostil à polícia — que, na esmagadora maioria das vezes, apenas reagiu à violência, não a promoveu.

Re: dúvida...
oi nós aqui traveiz
18/10/2013
Para: gilson moraes Motta

Uma boa apresentação para ti! Imagino que no Rio as pessoas sintam urgência em falar sobre as coisas que acontecem aqui e agora e como podemos fazer uma ponte com nosso fazer artístico. abraço!

Em 17 de outubro de 2013, <mottagilson@hotmail.com> escreveu:

obrigado, marta! amanhã eu farei a apresentação, mas pelo clima de hoje (muita discussão sobre os fatos políticos da atualidade), acho que o foco da discussão será menos o espetáculo e mais as questões políticas... vamos ver. obrigado! beijo

From: martitahaas@gmail.com
Date: Tue, 15 Oct 2013
Subject: Re: fotos: medea vozes
To: mottagilson@hotmail.com

Olá,

que legal Gilson! Estou mandando as fotos nos próximos e-mails. Foi muito bacana contar com a tua presença no seminário em Porto Alegre.

abraço da Tribo!!!

Recebi muitas fotos. Há muitas cenas impressionantes ao longo de mais de três horas de espetáculo. Se, desde o início, os quadros me deixavam comovidos pela beleza da composição, a dinâmica do espetáculo – com os espectadores se deslocando junto com a cena em ambientes que vão se transformando ao longo da encenação, num perfeito aproveitamento do espaço cênico – me sugeria um modo diferenciado da relação público-ator. Em muitas cenas, os espectadores podiam observar uma mesma cena de ângulos diferentes, explorando a proximidade\distância com os atores e a proximidade\distância dos demais espectadores. É o caso, por exemplo, da sequência de cenas que conduz à impactante cena de Medeia\Meinhof, sequência em que passamos da proximidade\contato para a separação radical, visto que Medeia\Meinhof é vista numa sala ao alto, clara, fechada com vidros, distante de todos. A cena desperta um forte sentimento de impotência e de horror frente ao destino da personagem. A encenação era uma espacialização plena, pois as cenas situavam-se ora num plano mais alto, ora mais baixo do que o espectador; os espectadores podiam também se situar em volta de algumas cenas ou em frente a elas; em determinados momentos, as cenas eram dispostas em corredores. Por vezes, os espectadores se agrupavam em espaços estreitos e, de modo solidário, tinham que ajustar seus corpos para permitir que os outros espectadores pudessem ver as cenas. Em outros momentos, os espectadores pareciam ser ameaçados pelos atores para, momentos depois, serem acolhidos carinhosamente, como na cena em que os atores distribuem alimentos para o público. Nota-se, portanto, que a cada momento, o espectador sente reforçar a consciência do seu corpo sensorial e perceptivo enquanto corpo criador, isto é, o estado estético era constantemente estimulado pela dinâmica da encenação. Embora interessantes, as fotos enviadas não nos deixavam apreender este caráter radical da

encenação, na qual, para além da interação ou da "participação" do espectador, nos deparamos com uma cena que provoca os sentidos e que estimula o corpo. Desta forma, agradeci a Marta pelas fotos. Eram muito bonitas e foram o ponto de partida para minha palestra no I Encontro Latino Americano de Teatro. Mas, entre a intensa experiência cênica vivida e a descrição das imagens para uma plateia que não conhecia o espetáculo, havia um abismo.

Em 15 de outubro de 2013, <mottagilson@hotmail.com> escreveu:

Olá, Marta!

Tudo bem? Fui convidado - às pressas - para substituir uma pessoa num seminário sobre cena brasileira contemporânea e, ao pensar sobre o que dizer, pensei em falar um pouco sobre o espetáculo MEDEA VOZES. O encontro reúne pessoas de outros países e tem uma tônica política (pelo que entendi), já que envolve discussões sobre Augusto Boal. Então, eu achei que seria uma boa oportunidade para fazer uma reflexão sobre a produção fora do eixo Rio-São Paulo, pensando no que vi aí. Para tanto, eu precisaria de umas fotos do espetáculo... Vocês poderiam me enviar? Agradeço desde já e gostaria - mais uma vez - de lembrar que minha estada com vocês foi muito agradável. Falar sobre o trabalho de vocês será um prazer!

Segue a programação do Encontro, ok?

Um abraço em todos!

Após ter participado do Seminário e de ter assistido *Medeia Vozes*, fui convidado para participar do *I Encontro Latino Americano de Teatro da UFRJ* na Faculdade de Letras da UFRJ. Organizado por Cecília Boal, o evento agregava atores culturais interessados em discussões envolvendo arte, política e sociedade. Aproveitei a ocasião para falar sobre o *Medeia Vozes*, por considerar que, sendo uma releitura de um mito trágico, o espetáculo possuía um sentido político evidente, mas também por julgar que, assim como eu, muitos dos participantes do evento – centrados nos problemas da cultura produzida no eixo Rio-São Paulo – podiam ter um conhecimento superficial sobre o movimento teatral de outros centros culturais. E, em minha opinião, conhecer o trabalho do Ói Nóis propiciava ao público uma reflexão sobre o sentido político da arte.

Mas, é importante lembrar que, inevitavelmente, no ambiente do Encontro havia uma grande ansiedade por uma discussão sobre arte e política, em função das diversas manifestações públicas que vinham ocorrendo no Brasil desde junho de 2013. No momento em que toda a sociedade se mobilizava para questionar a representatividade política, a esfera dos direitos, a administração dos bens públicos, o poder das manifestações populares, a reação dos políticos e da polícia diante dos protestos, entre outras questões, nada mais natural do que a pergunta sobre o papel do artista e da arte neste contexto. E, de fato, num dos dias do Encontro, houve uma discussão acirrada em torno de questões como o acesso à cultura e a busca de modos de ação mais eficazes para a transformação de um panorama cultural marcado pelo domínio de uma produção artística menos relacionada às questões políticas e sociais, do que ao êxito comercial. Isto é, diferente dos encontros tradicionais, onde o discurso é polarizado, de modo que alguém fala e outros escutam, aqui neste Encontro, vi uma plateia envolvida numa discussão fundamental. Este espaço de discussão é o que constitui, em sua essência, o espaço político. Assim, entre uma discussão e outra, podíamos assistir a alguns vídeos sobre as práticas artísticas e culturas realizadas a partir dos princípios do Teatro do Oprimido, práticas nas quais este espaço político aparece como elemento estrutural. Deste modo, fazendo a referida ponte citada por Marta, parecia-me que *Medeia Vozes* vinha apresentar uma proposta concreta de conexão entre as aspirações artísticas individuais dos integrantes do grupo e uma visão profunda acerca das relações entre arte, sociedade e política.

Durante minha estada com a Tribo, foi possível perceber uma unidade entre pensamento estético e ação política. Lembro-me de que, no Seminário, os integrantes da plateia perguntavam aos membros do grupo sobre a questão da autoria, isto é, sobre quem dá a decisão final num processo de trabalho essencialmente coletivo. Os membros do grupo esclareceram que este espaço de decisão é igualmente coletivo, passando por um intenso processo de discussão. Observava-se assim a confluência do espaço político e do espaço de criação artística, num modo de produção que, conforme me falou Paulo Flores, não havia "trabalho alienado": todos os integrantes participavam da construção do espetáculo. Dito de outro modo, *Medeia Vozes* constituía-se num modelo exemplar de uma reflexão sobre o "espaço da tragédia". O e-mail a seguir fala justamente do espaço, pois, no *Encontro Latino Americano de Teatro*, iniciei minha fala descrevendo o espaço da Terreira da Tribo.

From: martitahaas@gmail.com
Date: Thu, 17 Oct 2013
Subject: Re: dúvida...
To: mottagilson@hotmail.com

Olá Gilson,

antes de irmos para o espaço da Terreira tinha uma gráfica ali. O espaço deve ter tido outras atividades, mas não saberia especificar. Dá para dizer que é um bairro de subúrbio, ele é conhecido principalmente por ser uma zona industrial (o que chamam em Porto Alegre de 4º Distrito), por isso o movimento pelas ruas cessa à noite. Realmente por aquela região não tem atividades culturais e o nosso espaço foi adaptado. É também próximo de uma região de prostituição da cidade.

Espero ter ajudado...

Desde o início do século XX, muitos encenadores, teóricos do teatro e cenógrafos buscaram repensar o espaço do teatro, considerando que a caixa cênica à italiana era fruto de uma sociedade já ultrapassada. As pesquisas sobre o espaço cênico desenvolvidas ao longo do século XX mostram formas extremamente criativas de se reinventar a relação cena-sala e o próprio edifício teatral. Todos se lembram dos textos de Antonin Artaud sobre a necessidade de se buscar espaços alternativos, como fábricas, celeiros, galpões, espaços abandonados, entre outros, como forma de repotencializar o teatro, reaproximando-o do espectador e provocando neste uma atitude mais participativa em relação ao espetáculo. O espectador deveria estar envolvido e atravessado pela ação. Estas propostas de Artaud se concretizaram ao longo das décadas, de modo que atualmente, a dimensão da interação é constitutiva de muitos espetáculos. O espectador é assumido como cocriador da obra em muitas das criações cênicas atuais. A Terreira da Tribo é um desses espaços apropriados. Como vimos, por se tratar de uma região urbana carente de atividades culturais, a afirmação deste espaço como equipamento cultural envolve uma atitude política de criação de formas de sociabilidade e de convívio, mas, sobretudo, de resistência cultural, numa cidade que, como a maioria dos grandes centros urbanos brasileiros, é marcado pelo desenvolvimento desigual em função da divisão econômica, social e cultural. Neste sentido, é interessante notar que, na ocasião em que proferia a palestra no Seminário do Ói Nóis, pude perceber como o comentário dos participantes tendia justamente a valorizar o fato de estarmos no espaço da Terreira, discutindo teatro, tragédia e cultura. Em *O teatro pós-dramático*, Hans-Thies Lehmann nos fala sobre os "espaços de exceção", isto é,

dos grupos que, assumindo a distância do teatro em relação ao cotidiano, apropriam-se de espaços e criam neles uma comunidade teatral na qual o teatro se afirma como uma situação de exceção, onde impera outro tempo, outro espaço, outra comunidade. São espaços utópicos, tal como a Terreira. Mais precisamente, ela configurava uma heterotopia, uma utopia realizada, e, como tal, um espaço de esperança, na medida em que se configura como um espaço de transformação das relações de trabalho e de convivência. Enfim, éramos "hóspedes da utopia". A partir daí, pergunto: como este espaço constrói a experiência do trágico em *Medeia Vozes*?

O Grupo Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, em Cavalo Louco, nº 13, ano 08, 2013.

O mito [de Medeia] é questionado e reelaborado de maneira original, para tentar analisar o fundamento das ordens de poder e como estas se mantêm ou se destroem. Culturas que entram em crise excluem pessoas e convertem-nas em vítimas expiatórias. Na cultura ocidental é típica a marginalização do estranho\estrangeiro e do feminino. Por isso, é rechaçada a estremecedora visão de Medeia que nos tem chegado através da história como assassina de seus próprios filhos, ciumenta e bruxa. A Medeia pacifista do Ói Nóis Aqui Traveiz demonstra a inutilidade de todo processo bélico.

Aquilo que funda a utopia é a insatisfação diante de uma ordem dada. A utopia é uma resposta irônica a um mundo dilacerado pela injustiça. As manifestações de junho se inserem neste movimento utópico que visa transformar a sociedade. Diferentemente de um dos sentidos tradicionais do trágico que vê neste um "conflito insolúvel", a utopia é antitrágica, pois configura um pensamento da esperança. Por buscarem uma nova ordem, em substituição a uma estrutura corrompida, os milhares de ativistas que foram às ruas, associam-se ao que denominaríamos de forças do caos. Numa sociedade em que a mídia é essencialmente conservadora e onde inexiste a plena liberdade de expressão, este valor positivo de toda a ação revolucionária é rapidamente convertido em força destrutiva, maléfica. Trata-se do processo de criminalização dos movimentos sociais, o qual é acompanhado por uma reação violenta das forças que defendem a ordem estabelecida. O gesto libertário se transforma em gesto autoritário, conforme afirma Reinaldo Azevedo. Os meios que as forças de conservação utilizam para desestabilizar as forças criadoras ou caóticas são, sempre, os mais perversos: agentes infiltrados, beligerância, assassinatos, manipulação de informações, perseguição, o financiamento de ações terroristas, a criação de vítimas expiatórias, entre outras.

Eu me perguntava sobre a relação entre *Medeia Vozes* e a nossa realidade social e política e, cada vez mais, percebo incríveis conexões entre vida e arte. É este processo de marginalização e criminalização que vemos se operar no espetáculo *Medeia Vozes*, pois a personagem é uma vítima das forças conservadoras, que fazem manobras políticas para criminalizá-la, construindo um "mito" dotado de valor negativo. Esta Medeia ativista e pacifista associa-se a diversas vozes revolucionárias e, como elas, partilha da possibilidade do fracasso, da exclusão, do silêncio e da solidão. Uma das interpretações tradicionais do trágico caracteriza-o como o movimento da queda do herói, queda que pode ser compreendida como uma ruptura da força, isto é, uma desmobilização da capacidade de agir. A infelicidade de Medeia é visível, de modo crescente a cada momento do espetáculo, até se chegar à cena final, onde a personagem deixa o espaço da Terreira e perambula pelas ruas do bairro. Como espectadores, deixamos de habitar a utopia e somos trazidos de volta à realidade. O espaço mágico, simultaneamente potente e frágil que constitui o próprio espaço do teatro se dissipa. Somos reconduzidos às ruas onde outras utopias estavam sendo sonhadas. Somos reconduzidos ao mundo da desesperança, ao espaço inóspito.

Penso assim que em *Medeia Vozes* o espaço da tragédia era construído na tensão entre a potência corporal que era gerada no espectador a cada momento do espetáculo e a crescente desmobilização desta força, dada justamente por nossa identificação com a personagem Medeia, magistralmente vivida por Tânia Farias. Aqui, o espaço fictício ou imaginário – o mito de Medeia desconstruído – joga com o espaço real, o espaço corpóreo que vivencia sua própria potência criativa. Assim, a tensão original que marca a catarse aristotélica – a cisão no sujeito dada pela fusão das emoções do terror e da compaixão – era aqui recriada num confronto entre força\fraqueza ou potência\impotência. Parecendo resgatar a concepção de catarse, em *O nascimento da tragédia*, o jovem Nietzsche afirmava que a essência da tragédia é o sentimento de contradição. *Medeia Vozes* encena esta contradição. É importante lembrar que, em sua origem, a experiência trágica é essencialmente espacial: o trágico se constrói na tensão entre as diversas vozes que ocupam os espaços da orquestra, da *skene* e da própria *skene* em suas partes. Em *Medeia Vozes* dá-se uma recriação deste espaço conflituoso. E, de forma brilhante, o espetáculo nos remete, em sua cena final, para o espaço político por excelência. Este espaço é também o mundo onde uma ideia de civilização participativa, politicamente ativa e de sociedade mais justa e igualitária parece estar em vias de se extinguir, devido à "tragédia anunciada" operada por forças extremamente poderosas que, com a mais alta tecnologia e a mais alta brutalidade, negam o espaço político do debate e da discussão.

***Gilson Motta** é artista-pesquisador, professor da UFRJ.

Em *Fragmentos troianos*, Antunes Filho mostra-nos que a história do mundo ocidental é fundada na violência e na guerra. Após uma série de acontecimentos funestos, na cena final, o diretor coloca em cena bonecos que são conduzidos pelos atores numa dança macabra. A trilha sonora que acompanha esta cena dá o tom da ironia trágica: trata-se de uma canção que celebra o Ano Novo. E retornamos assim ao mesmo ciclo. A esperança sempre retorna. Apesar de tudo. E, nesse retorno, pensamos como o impotente teatro pode ser ainda uma arte marcial. Essa é nossa contradição.

REPRESENTAÇÃO DE PASSADO E PRESENTE EM UM

Aquilo que vocês representam, procurem representá-lo
Como se acontecesse agora. Encantada
A multidão está no escuro, em silêncio, transportada
De seu cotidiano. Agora
Trazem à mulher do pescador o filho, que
Os generais mataram. O que antes aconteceu
Neste local se dissipou. O que aqui acontece,
Acontece agora, e somente uma vez. A atuar assim
Vocês estão habituados, eu lhes aconselho agora
A juntar um outro hábito a este. Em sua atuação exprimir
Também
Que esse instante é repetido
Com freqüência em seu palco, que ainda ontem
Foi encenado, e assim também amanhã
Bastando que haja espectadores, haverá representação.
Do mesmo modo, não devem fazer esquecer
Através do Agora, o Antes e o Depois
Nem tudo aquilo que agora mesmo acontece
Fora do teatro, que é da mesma espécie
Tampouco o que nada tem a ver
Devem deixar inteiramente esquecer. Devem apenas
Destacar o instante, e nisso não esconder
Aquilo do qual o destacam. Dêem à atuação aquela
Característica de-uma-coisa-após-a-outra, aquela atitude
De trabalhar o que se propuseram. Assim
Mostrar o fluir dos acontecimentos e o decorrer
De seu trabalho, e permitem ao espectador
Vivenciar esse Agora de muitas maneiras, como vindo
Do Antes e se
Estendendo no Depois e tendo agora
Outras coisas mais ao lado. Ele não está apenas
Em seu teatro, mas também
No mundo.

Bertolt Brecht

Tradução de Paulo Cesar Souza

TEATRO DE VIVÊNCIA

MEDEIA VOZES

Com a criação coletiva Medeia Vozes a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz dá continuidade ao Projeto Raízes do Teatro e segue uma linha de investigação sobre teatro ritual de origem artaudiana e performance contemporânea. Em Medeia Vozes o Ói Nóis Aqui Traveiz retoma uma versão antiga e desconhecida do mito, trazendo uma mulher que não cometeu nenhum dos crimes de que Eurípides a acusa. Por mais de dois mil anos, Medeia, uma das mais poderosas mulheres da mitologia grega, é acusada de várias atrocidades, tais como o fratricídio, o infanticídio e o envenenamento de Glauce, e é esta imagem que foi imposta à consciência ocidental que a Tribo vem negar. O mito é questionado e reelaborado de maneira original, para analisar o fundamento das ordens de poder e como estas se mantêm ou se destroem.

TEATRO DE RUA

O AMARGO SANTO DA PURIFICAÇÃO

O Amargo Santo da Purificação é uma visão alegórica e barroca da vida, paixão e morte do revolucionário Carlos Marighella. Marighella viveu e morreu durante períodos críticos da história contemporânea do Brasil, sendo protagonista na luta contra as ditaduras do Estado Novo e do Regime Militar. A dramaturgia elaborada pelo Ói Nóis Aqui Traveiz parte dos poemas escritos por Carlos Marighella que transformados em canções são o fio condutor da narrativa. Utilizando a plasticidade das máscaras, de elementos da cultura afro-brasileira e figurinos com fortes signos, a encenação cria uma fusão do ritual com o teatro dança. Através de uma estética 'glauberiana', o Ói Nóis Aqui Traveiz traz para as ruas da cidade uma abordagem épica das aspirações de liberdade e justiça do povo brasileiro.

PERFORMANCE

ONDE? AÇÃO Nº 2

A performance Onde? Ação nº2 de forma poética provoca reflexões sobre o nosso passado recente e as feridas ainda abertas pela ditadura militar. A ação performática se soma ao movimento de milhares de brasileiros que exigem que o Governo Federal proceda a investigação sobre o paradeiro das vítimas desaparecidas durante o regime militar, identifique e entregue os restos mortais aos seus familiares e aplique efetivamente as punições aos responsáveis. A proposta deste trabalho é trazer a reflexão sobre o que foram aqueles anos da Ditadura Militar no Brasil, a partir do teatro como um ato de resistência. A performance visa atualizar o debate sobre as implicações e consequências deste episódio para a história nacional.

DESMONTAGEM

EVOCANDO OS MORTOS - POÉTICAS DA EXPERIÊNCIA

A desmontagem Evocando os Mortos – Poéticas da Experiência refaz o caminho do ator na criação de personagens emblemáticos da dramaturgia contemporânea. Constitui um olhar sobre as discussões de Gênero, abordando a violência contra a mulher em suas variantes, questões que passaram a ocupar centralmente o trabalho de criação do grupo. Desvelando os processos de criação de diferentes personagens, criadas entre 1999 e 2011, a atuadora Tânia Farias deixa ver quanto as suas vivências pessoais e do coletivo Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz atravessam os mecanismos de criação. Através da ativação da memória corporal, a atriz faz surgir e desaparecer as personagens, realizando uma espécie de ritual de evocação de seus mortos para compreensão dos desafios de fazer teatro nos dias de hoje.

TERREIRA DA TRIBO
de atuadores
ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ
CENTRO DE EXPERIMENTAÇÃO E PESQUISA CÊNICA

Rua Santos Dumont, 1186 - São Geraldo
CEP: 90230-240 - Porto Alegre - Rio Grande do Sul - Brasil
Fones: 51 3286.5720 - 3221.7741 - 3028.1358 - 51 9999.4570
terreira.oinois@gmail.com
www.oinoisaquitraveiz.com.br

ISSN 1982-7180